TEXTES ET DOCUMENTS POUR LA CLASSE

BIMENSUEL THÉMATIQUE > N° 894 > 15 avril 2005

n° 3954

TDC

COLLÈGE Jean DAUZIER
19220 SAINT MAMET
Tél. 04 71 49 33 60
Fax 04 71 49 33 69

La chanson française

LE POINT > Du caf' conc' à la Star Ac'

INTERVIEW DE JEAN-LOUIS FOULQUIER > « Accompagner les artistes à la scène et à l'antenne »

POSTER > Faire les Jacques

+ DES SÉQUENCES PÉDAGOGIQUES PLURIDISCIPLINAIRES

> ÉCOLE, COLLÈGE, LYCÉE

scérén
[CNDP-CRDP]

4 € / ISSN 0395-6601

9 770395 660004 05894

755A1184

COLLÈGE Jean DAUZIÉ
15220 SAINT MAMET
Tél. 04 71 49 33 50
Fax 04 71 49 33 59

n° 3954

On connaît la chanson

© PIERRE PHILIPPON

> LYDIA BRETOS, RÉDACTRICE EN CHEF

Il y a cinquante ans, le 18 mai 1955, « Le petit conservatoire » naissait sur les ondes, avant sa consécration télévisuelle en 1960. Dirigé par une Mireille autoritaire et perspicace, c'est comme véritable atelier de découverte de talents qu'il va imprimer sa marque : Hugues Aufray, Françoise Hardy, Michel Berger, Alain Souchon et bien d'autres seront formés à la rigoureuse école de l'interprète de *Couchés dans le foin* (1932) ! Son exigence de qualité modifiera profondément la chanson française, et l'actuelle génération – outre les figures tutélaires dont Trenet, Ferré, Gainsbourg, Brel, Nougaro ou Brassens – a de qui se réclamer.

Cette filiation revendiquée est un trait d'union entre les générations dont l'un des exemples les plus réussis est l'album *Chambre avec vue* d'Henri Salvador, où deux « petits jeunes » talentueux, Keren Ann et Benjamin Biolay, donnent au célèbre octogénaire un *Jardin d'hiver*, le titre phare. Vincent Delerm, Émilie Simon, Yann Tiersen, Mathieu Chédid (M), Arthur H, Miossec, Sanseverino, Bénabar : on ne peut tous les citer, mais ils sont l'antidote à ces fast-foods de la chanson que sont la Star Academy et autre Pop Star… « Star », le mot qui brille, miroir aux alouettes contre lequel se cognent candidats et public. Fabriques à succès industrielles inconsidérément comparées au Petit conservatoire (c'est dire s'il reste en mémoire), référence ou repoussoir ! Mais comment les comparer ?

La télé-réalité, aux millions d'adeptes et d'euros, dispose les cerveaux aux produits dérivés et joue un drôle de jeu. Fasciné par un interprète fabriqué de toutes pièces, l'auditeur-spectateur ignore le créateur et télécharge la conscience tranquille. Dans un certain sens, il est vrai que les chansons nous appartiennent : jalons de notre vie, elles occupent un espace privilégié, intime et convivial, dans notre patrimoine personnel et culturel. Un patrimoine à protéger.

Lydia Bretos

TDC

Directeur de la publication
Alain Coulon
Rédactrice en chef
Lydia Bretos
Rédacteur en chef adjoint
Guy Belzane
Adjointe à la rédactrice en chef
Annette Lambotin
Assistante d'édition
Sylvie Gendrot
Rédaction Madeleine Daire, Pierre Danckers, Corinne Denailles, Christiane Rebattet, Christiane Yamada-Pédersen
Révision Anne Dartigues
Iconographie Jeanne Morcellet, Pierre Philippon
Secrétariat Corinne Saujot

Atelier graphique Fabio Biglione, Nadine Dupalu, Annik Guéry, Nicole Hugues

DIRECTION COMMERCIALE
Philippe Hoang-Van, directeur
Delphine Dubois
Tél. 05 49 49 78 60
Catherine Rastier
catherine.rastier@cndp.fr
Téléport 1 @ 4 – BP 80158
86961 Futuroscope Cedex

SCÉRÉN-CNDP Abonnement
B 750
60732 Sainte-Geneviève Cedex
Tél. 03 44 03 32 37
Fax 03 44 12 57 70

CONCEPTION Agence 154
56, rue de Londres 75008 Paris
Tél. 01 53 04 40 00

Création et direction artistique
Claire Salais

RÉGIE PUBLICITAIRE
Mistral Média
Directeur commercial
Luc Lehéricy
Directeur de publicité
David Bichot
74, avenue du Docteur-Arnold-Netter
75012 Paris
Tél. 01 40 02 99 00
Fax 01 40 02 99 01

IMPRIMERIE
E. Vincent
ZI du Menneton
26, avenue Charles-Bedeaux
37000 Tours

TDC est une publication du SCÉRÉN-CNDP
Téléport 1 @ 4 – BP 80158
86961 Futuroscope Cedex
Tél. 05 49 49 78 09

TDC Rédaction 31, rue de la Vanne
92541 Montrouge Cedex
Tél. 01 46 12 83 20
Fax 01 46 12 84 26
tdc@cndp.fr

Les textes cités dans *TDC* le sont à titre documentaire : les opinions qu'ils peuvent exprimer doivent être appréciées de ce point de vue. Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
© SCÉRÉN-CNDP 2005

UNE
Enfant terrible des années 1968, Jacques Higelin remplit toujours les salles (ici au Casino de Paris en 1999). En 2005, il « enchante Trenet », dans toute la France. Un rendez-vous magique entre deux fous chantants.
© Claude Gassian

ONT COLLABORÉ À CE DOSSIER
Olivier Bailly, Bertrand Bonnieux, Marie-Françoise Bourdot, Jean-Claude Derosin, Claude Duneton, Jean-Louis Fouiquier, Hélène Jarry, Daniel Pantchenko, Émilie Willaert

COLLÈGE Jean Dau...
15220 SAINT MAMET
Tél. 04 71 49 33 50
Fax 04 71 49 33 59

La chanson française

SAVOIRS

06/13 **LE POINT**
Du caf'conc' à la Star Ac'

14/17 **HISTOIRE-TECHNOLOGIE**
Des petits formats au numérique

18/19 **MÉTIER**
Directeur artistique

20/21 **SOCIÉTÉ**
Vous avez dit «chanson engagée»?

22/23 **L'INTERVIEW**
«Accompagner les artistes à la scène et à l'antenne»

24/26 **DÉCRYPTAGE**
Sur les planches

27/30 **POSTER**
Faire les Jacques

PÉDAGOGIE PRIMAIRE

31/33 **ÉDUCATION MUSICALE CYCLES 2 ET 3**
Chants de chat et de pluie

34/35 **ÉDUCATION MUSICALE CYCLES 2 ET 3**
Chansons populaires

36/39 **ÉDUCATION MUSICALE CYCLES 2 ET 3**
Chants et langues imaginaires

PÉDAGOGIE COLLÈGE/LYCÉE

40/45 **HISTOIRE 3e**
Les chansons de la Première Guerre mondiale

46/51 **HISTOIRE 2de**
Les chants de la Révolution

52 **RESSOURCES**

53 **PAGE PARTENAIRE**

54 **ABONNEMENT**

© LIPNITSKI/ROGER-VIOLLET

▲ **Le fou chantant.** En 1938, Charles Trenet est un jeune débutant qui fait ses premières armes sur la scène du music-hall l'ABC. Il donne un coup de jeune à la chanson française. «Longtemps après que les poètes ont disparu,/Leurs chansons courent encore dans les rues.»

PLACE DANS LES PROGRAMMES

PRIMAIRE

CYCLES 2 ET 3 > ÉDUCATION MUSICALE > Voix et chant: pratique régulière du chant et des jeux vocaux mis au service de visées expressives et inventives. Le répertoire fait appel au patrimoine européen et mondial, aux chants accessibles d'auteurs contemporains ou de variétés. Culture de l'oreille: l'écoute contribue, par sa fréquence, à stabiliser et à renforcer les habitudes et l'acuité auditives nécessaires à la concentration et à la mémorisation des œuvres. Réalisation de projets musicaux: témoignage de son aisance à évoluer dans une danse collective et dans des dispositifs scéniques divers.

COLLÈGE

FRANÇAIS > Approche des genres. Histoire littéraire. **3e >** Étude d'un ensemble de textes poétiques du XIXe ou du XXe siècle.

HISTOIRE > 3e > Les chansons de la Première Guerre mondiale.

LYCÉE

FRANÇAIS > Genres et registres. Histoire littéraire. **2de >** La poésie. **1re >** Intertextualité et réécritures. La poésie.

HISTOIRE > 2de > Les chants de la Révolution.

Du caf'conc' à la Star Ac'

© JEAN-MARIE PÉRIER/PHOTO 12.COM

Populaire, savante, engagée, folklorique, la chanson est une fidèle compagne qui, au fil de ses mutations, nous tend le miroir musical de notre histoire.

> PAR CLAUDE DUNETON, ÉCRIVAIN

Depuis les débuts de l'humanité, les hommes ont toujours chanté. Le chant, qu'il soit pieux, rituel, solennel ou frivole, fait intimement partie de la vie humaine. Il n'y a donc pas de date de naissance officielle de la chanson française, il n'y a que le début de la langue française avec laquelle se confond l'histoire chansonnière de notre pays. Cette histoire en France est liée aux régions séculairement francophones et, à partir du XVIIe siècle, surtout à Paris, épicentre des remous langagiers et des secousses sociales d'un pays exagérément centralisé. C'est pourquoi nous nous intéresserons ici essentiellement à l'observation du mouvement chansonnier parisien, qui ne s'étend que progressivement à la province.

L'âge d'or. La chanson française a connu une sorte d'apogée au XVIIIe siècle : non seulement à cette époque-là tout le monde chantait, mais la chanson servait alors autant à exprimer des sentiments individuels qu'à propager des opinions, des sarcasmes, des nouvelles, des célébrations.

Les grands chansonniers de la Régence ont été les inventeurs du vaudeville, ou opéra-comique, qui fournira pendant deux siècles le divertissement populaire par excellence, ainsi que le fonds musical de la chansonnette proprement dite. Des chants de route, comme l'increvable *Auprès de ma blonde* en 1709 ou *Cadet Roussel* en 1792, sont restés ancrés dans la tradition, comme la romance née dans la décennie 1780 (*Plaisir d'amour* de Florian, ou *Bouton de rose* de Constance de Salm).

LA CHANSON FRANÇAISE A CONNU UNE SORTE D'APOGÉE AU XVIIIe SIÈCLE

La Révolution de 1789 survient dans un climat chansonnier des plus créatifs. La production de chansons et d'hymnes (chants solennels à la gloire des dieux ou des héros) s'intensifie dans les remous des événements tragiques. Les chansons aussi bien révolutionnaires que contre-révolutionnaires composent « la guerre en chansons » ; chaque incident est commenté par des couplets de circonstance, écrits dans l'heure même, oubliés le lendemain. Il en résulte la création, sur plusieurs années, de milliers de chansons plus ou moins éphémères. Pourtant, tout compte fait, la Révolution ne marque pas, dans le domaine chansonnier, le début de quelque chose : c'est plutôt une fin douloureuse, l'agonie fiévreuse d'une époque. Elle représente aussi, symboliquement, la mort d'André Chénier et de Florian, tous deux tués par la Terreur.

Les temps modernes. Sous l'Empire se forment des « sociétés chantantes » très actives, sources fécondes de la production chansonnière durant la première moitié du XIXe siècle. À partir de 1806, elles se fondent en une société chantante, Le Caveau moderne, qui acquiert immédiatement une grande célébrité. De là sont partis beaucoup de couplets qui ont connu un succès natio-

▲ **Photo de classe.**
46 idoles des années 1960 réunies par Jean-Marie Périer pour le magazine *Salut les copains*, prolongement de l'émission d'Europe n° 1, animée par Daniel Filipacchi, rendez-vous des *teenagers*.

nal durable : par exemple *Tableau de Paris à 5 heures du matin* de Marc-Antoine Désaugiers (1772-1827), l'un des plus grands « tubes » du XIXe siècle chanté encore vers 1940 et rajeuni par la version de Jacques Lanzmann, interprétée par Jacques Dutronc. La chute de l'Empire a été fatale au Caveau ; sous la Restauration apparaissent des sociétés chantantes populaires, les goguettes, réunissant uniquement des « ouvriers » (c'est-à-dire les artisans et les compagnons) sachant lire et écrire, et démangés par la poésie. Elles se multiplient dans la capitale entre 1815 et 1830, au point de constituer une force d'opposition au régime qui n'a pas été sans conséquences sur la chute de Charles X, et jouent un rôle important dans la création du mouvement bonapartiste.

Ces ouvriers chansonniers amateurs se réunissent après leur journée de travail, une fois par semaine, dans la salle haute d'un marchand de vin, selon un rituel propre à chaque goguette, et ils chantent *a cappella*, à tour de rôle. Quand une chanson nouvelle fait fureur auprès du public, elle est immédiatement diffusée le lendemain dans les ateliers auxquels appartiennent les assistants. Une chanson née à la goguette peut ainsi être connue de tout Paris en une semaine, du moins dans le monde ouvrier qui l'a adoptée, puis de proche en proche circuler dans toute la France. En 1819, le populaire Émile Debraux (1794-1831), surnommé « le roi de la goguette », crée *Fanfan la Tulipe* qui connaît un succès faramineux. Ses chansons patriotiques lancent le mouvement de sympathie rétrospective pour la période impériale qui a donné naissance à la légende napoléonienne.

Sous la monarchie de Juillet, les goguettes toujours florissantes prennent un ton plus politique. De nouveaux « goguettiers » écrivent des chansons davantage en relation avec un idéal orienté vers « la cause du peuple », pour reprendre le titre du journal lancé par George Sand. Une grande partie des artisans des goguettes sous Louis-Philippe participe à la révolution de 1848 mais elle rencontre la déception avec le coup d'État du prince Louis Napoléon Bonaparte. De fait, la loi sur l'interdiction des réunions publiques d'avril 1851 étouffe rapidement les goguettes.

La musique. À quelques exceptions près, les chansons ne sont pas des airs originaux. Les chansonniers ont l'habitude séculaire d'utiliser des musiques connues du public, que l'on appelle des timbres. Il s'agit d'airs entraînants qui ont accompagné des chansons devenues célèbres. Ainsi le même timbre sert-il à des centaines •••

●●● Béranger écrit désormais pour émouvoir et faire penser

de chansons : un refrain nouvellement écrit est simplement chanté « sur l'air de… ». À l'origine, ces musiques sont le plus souvent des extraits de vaudevilles à succès qui se sont répercutés ainsi, d'une chanson à l'autre, depuis le début du XVIIIe siècle ou même avant. La pratique des timbres explique en partie la diffusion rapide des chansons par le bouche à oreille, car seules les paroles nouvelles sont à retenir, puisque l'air est connu de tous. Du reste, à partir de 1809, l'éditeur du *Caveau moderne*, Pierre Capelle, lui-même membre de la société chantante, publie un recueil de toutes les vieilles mélodies sous le titre *La Clef du Caveau* ; cet ouvrage, remis à jour plusieurs fois jusqu'en 1873, a facilité grandement, peut-être de manière décisive, la production des chansons de goguette parmi les ouvriers.

Béranger, l'idole populaire. L'autre grande figure de la Restauration, qui a donné une impulsion décisive à un nouveau type de chanson, est Pierre-Jean Béranger (1780-1857). En 1816, après les Cent-Jours, il écrit une chanson sur un groupe d'exilés auxquels les États-Unis ont offert un territoire dans une zone indienne du golfe du Mexique pour y fonder une république. Cette terre « promise » des proscrits, appelée « le champ d'asile », fait beaucoup parler d'elle en France lorsqu'il rédige un chant sous ce titre, avec pour refrain : « Sauvages ! nous sommes Français,/Prenez pitié de notre gloire ». Le chansonnier traite d'un sujet d'actualité, inventant ainsi une nouvelle manière. Jusque-là les couplets sont surtout composés à titre de joyeux divertissements. Béranger écrit désormais pour émouvoir et faire penser. Il est en somme le créateur de ce que le XXe siècle nommera « la chanson engagée », et son influence est immense, aussi bien sur les masses qui reprennent ses refrains que sur un public bourgeois dont il est l'idole. Béranger est sacré « poète national » dès les années 1830, soit cinquante ans avant Victor Hugo, lequel lui a toujours témoigné de l'admiration. Connues dans le monde entier, ses chansons sont chantées partout où l'on parle le français, des Amériques à la Russie. Précisons qu'en ce temps-là les chansonniers ne sont pas payés, puisque le droit d'auteur n'existe pas encore. Béranger vit très modestement des sommes que lui verse son éditeur et ami, Perrotin, pour la vente des recueils de chansons, seule source de revenus. D'autre part, son sens farouche de l'indépendance lui a fait refuser tout subside de la part de Louis-Philippe ; il refuse également d'entrer à l'Académie française pour les mêmes raisons.

La romance et le salon. Si le peuple chante les airs frivoles de la ville, la haute société cultive l'art du chant tout au long du XIXe siècle. Dans les salons bourgeois, on chante bien sûr Béranger mais aussi des chansons langoureuses – destinées à mettre en valeur la voix du chanteur, plus souvent de la chanteuse – que l'on nomme des romances, presque toujours accompagnées par un instrument de musique (harpe et plus tard piano). Alors que les chansons populaires utilisent des timbres, la romance est presque toujours pourvue d'une musique originale due à des compositeurs de vaudevilles à succès (Romagnesi, Monpou, Doche, Choron).

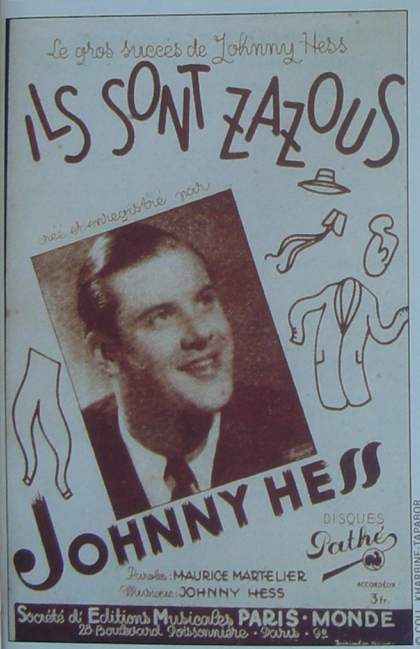
LA DIFFUSION RAPIDE DES CHANSONS PAR LE BOUCHE À OREILLE

En ce siècle romantique, la romance est forcément d'inspiration sentimentale, destinée à bercer un doux sentiment amoureux dans l'âme des jeunes filles rêveuses, mais aussi des épouses atteintes de bovarysme aigu… Dès les premières années de l'Empire, écho de l'intérêt naissant pour le Moyen Âge que le XIXe siècle a sorti de l'oubli, « la romance troubadour » prend pour sujet les errances du chevalier et es attentes langoureuses de sa belle au sommet de la tour. Le modèle en est fourni, en 1810, par une chanson écrite par Hortense de Beauharnais, épouse de Louis Bonaparte, roi de Hollande, et mère du futur Napoléon III, *Partant pour la Syrie*, qui met en scène le « jeune et beau Dunois » allant à la croisade. Cette chanson phare, « culte », sera reprise, sous le Second Empire, comme une sorte d'hymne national, sous le titre *L'Air de la reine Hortense*. Mais les thèmes de romance se diversifient vite ; *Le Lac* de Lamartine (1820) est mis en musique par plusieurs compositeurs. Les salons sont les vitrines du talent des chanteurs comme des compositeurs. La réputation acquise leur permet d'obtenir des commandes lucratives de vaudevilles et d'opéras. Certains chanteurs d'opéra viennent gracieusement « pousser la romance » dans les salons les plus huppés de la capitale. La Malibran (sorte de Maria Callas d'origine espagnole), immense star romantique sous la monarchie de Juillet, est morte jeune, en pleine gloire, ce qui a contribué à la rendre inoubliable.

Le phénomène Pierre Dupont. Certains auteurs ont ainsi dû leur renommée à leur succès dans les salons. De 1830 à 1850, le goût du public bourgeois change au point de devenir sensible aux charmes de la vie champêtre, un engouement né du regard romantique. Pierre Dupont (1821-1871) séduit les salons parisiens en interprétant de sa très belle voix des romances de sa composition, à forte tendance bucolique au début. Ainsi, *Les Bœufs* font un ravage en 1845, au moment où George Sand publie *La Mare au Diable* (certains de ses romans sont surnommés « les Géor-

© COLL. KHARBINE-TAPABOR

▲ **Le cabaret du Chat Noir.** Héritier des sociétés chansonnières du XVIIIe siècle, ce haut lieu montmartrois de la chanson, fondé par Rodolphe Salis en 1881, offrait une ambiance anticonformiste, plus impertinente que celle du café-concert. Il doit sa célébrité à Aristide Bruant.
Affiche illustrée par Alexandre Steinlen, 1896.



▲ Le Moulin Rouge. Le café-concert existait depuis le XVIIIe siècle. À partir des années 1850, le principe de la « tête d'affiche » marque un tournant. À la suite de L'Eldorado, qui en est l'initiateur, de nombreux caf'conc' apparaissent dont certains, comme Le Moulin Rouge, sont des music-halls toujours d'actualité.

◀ Les Zazous swinguent. Les chansons de Johnny Hess, *Je suis swing* (1938) et *Ils sont zazous* (1943), tiennent lieu de réponse à l'occupant allemand qui interdit le jazz et la danse. La mode zazou requiert cheveux longs et pantalons larges pour une allure dandy.
Partition de 1943, illustrée par Ralph Soupault.

giques de la France»). Tout Français connaît encore le premier vers : « J'ai deux grands bœufs dans mon étable », preuve de la longévité de cette chanson d'inspiration populiste dont Sainte-Beuve a écrit : « Bien des jolies bouches se mirent à l'instant à répéter à pleine voix cette cantilène naïve du laboureur. »

Cependant, délaissant la cantilène, Pierre Dupont, ami intime et inspirateur de Baudelaire, tourne son talent vers la noirceur d'un monde ouvrier que l'industrie nouvellement triomphante a peu à peu réduit à l'esclavage. C'est passer du salon à la révolte et du bocage à la description d'une misère propre à effrayer les petits oiseaux. En 1846, *Le Chant des ouvriers*, appelé peu après *La Marseillaise des prolétaires*, ouvre pour la première fois une voie dangereuse : « Quels fruits tirons-nous des labeurs/Qui courbent nos maigres échines ?/Où vont les flots de nos sueurs ?/Nous ne sommes que des machines. » Un demi-siècle plus tard, en écrivant *Les Canuts* au moment des troubles anarchistes, Aristide Bruant se souviendra de ces paroles de Dupont passées depuis sur toutes les lèvres : « Pauvres moutons quels bons manteaux/Il se tisse avec notre laine ! » Il suffit d'ajouter : « Et nous les canuts,/Nous allons tout nus ! ». Avec Pierre Dupont naît paradoxalement au salon – et bien vite dans la rue – la chanson militante. Mais les événements politiques et une révolution avortée font du tort au chantre des petites gens et aux refrains de ses jolies ritournelles.

La chanson dans la rue. Pendant tout le XIXe siècle, on chante énormément et constamment dans la rue. Les chanteurs des rues, accompagnés par un orgue de Barbarie, achètent pour des sommes modiques les succès les plus éminents, quelles que soient leurs origines. La rue chante indifféremment des chansons de goguette devenues célèbres comme *Fanfan la Tulipe* ou des romances de salon comme *Gastibelza* (paroles de Hugo, musique d'Hippolyte Monpou). Elle chante Debraux, Béranger, Dupont, mais aussi un type particulier de chanson, taillée pour le plein air, dont le sujet poignant et les paroles naïves rassemblent une petite foule dans les foires ou aux abords des carrefours populeux : la complainte. Comme son nom l'indique, c'est avant tout une déploration qui prend pour thème un individu ou un événement tragique ; développée au fil d'un grand nombre de couplets, elle emploie un ton de récitatif et une mélodie ultrasimple.

Dès les premières années de l'Empire, *La Complainte du Juif errant* (composée vers 1800) parcourt la France et répand l'image légendaire de ce juif condamné à ne jamais s'arrêter de marcher depuis l'époque de la Crucifixion. *La Complainte de Fualdès*, écrite à partir d'un assassinat crapuleux perpétré à Rodez en 1817, est un long récit du meurtre en quarante-huit couplets. Agrémentée de réflexions morales d'une naïveté à décorner les escargots, cette chanson connaît une popularité inouïe dans tout le pays durant plusieurs décennies.

Et, en effet, tout le monde chante, jusqu'aux oiseaux qui sifflent les airs en vogue dans leur cage ! Les artisans ●●●

●●● Le disque modifie profondément l'attitude du public à l'égard de la chanson

chantent en travaillant dans leurs échoppes, les couturières à leurs ouvroirs, les compagnons sur leurs divers chantiers – les peintres en bâtiment ont conservé cette tradition jusqu'à l'arrivée des transistors. Les soldats chantent pendant leurs marches, les écoliers dans leurs écoles, et les marchands ambulants vendent pour un sou des feuilles où sont imprimés les succès du jour.

Les cafés-concerts et le cabaret. Les années 1850 voient un changement radical : l'introduction de l'argent dans les activités chansonnières. Jamais, depuis la nuit des temps, les auteurs de chansons n'avaient été payés pour les écrire, et encore moins pour les chanter. Au mieux pouvaient-ils vendre un recueil à un libraire, voire une chanson à un chanteur de rue. Or, la reconnaissance de la propriété littéraire, c'est-à-dire du « droit » d'auteur, sous l'impulsion de la Seconde République, a complètement changé la donne. Les chansonniers s'associent pour défendre leurs droits nouveaux et créent en 1851 une Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem), qui permet de collecter de l'argent auprès des établissements où l'on chante. Dès lors, la chanson perd de sa gratuité, elle devient vénale et entre de plain-pied dans le monde du spectacle. Cet aspect va durablement changer son ton et son caractère.

LA CHANSON ENTRE DE PLAIN-PIED DANS LE MONDE DU SPECTACLE

À partir de l'été 1850, certains cafés parisiens des Champs-Élysées imaginent d'inviter les chanteurs à leur terrasse pour attirer la clientèle des promeneurs. Le succès de cette initiative engendre la création de lieux chansonniers spécifiques : les cafés-concerts. La « chanson spectacle » moderne, telle que nous la connaissons, se développe selon un principe économique simple : plus une chanson a du succès, plus elle rapporte d'argent à ses auteurs, paroliers et compositeurs. La conséquence est l'abandon des timbres (qui ne rapportaient rien à personne) et la composition systématique d'airs nouveaux. D'autre part, l'intérêt des paroliers étant désormais d'atteindre le plus large public possible, il leur faut produire des textes divertissants et, ce faisant, de plus en plus vulgaires.

Par ailleurs, les cafés-concerts produisent des vedettes populaires, payées à proportion de leur popularité – pratique inconnue jusque-là –, qui tiennent désormais le haut du pavé dans la diffusion de chansons de plus en plus spectaculaires. Cet état de choses se développe au cours des années 1850-1860, avec la première « vedette de la chanson » de tous les temps, Thérésa, qui interprète *La Femme à barbe* et d'autres imbécillités du même tonneau. La course au profit change radicalement l'esprit chansonnier de la nation : les plaisanteries les plus lourdes, les allusions sexuelles les plus grossières – malgré l'établissement de la censure, devenue institutionnelle – font crouler de rire un public très fruste qui reprend en chœur les refrains les plus confondants.

Au début des années 1880, la création du cabaret Le Chat Noir, à Montmartre, amorce un vrai retour à la poésie chansonnière. Il accueille des auteurs interprètes de leurs propres chansons, pour un public plus raffiné et plus exigeant, composé d'étudiants et de jeunes bourgeois lettrés. Les cabarets, qui se multiplient jusqu'aux années 1900, marquent une restauration de l'esprit chansonnier avec des auteurs tels qu'Aristide Bruant, Jules Jouy ou bien encore Gaston Couté.

Cependant, la très grande misère engendrée par l'industrialisation

© JEAN-MARIE PÉRIER/PHOTO 12.COM

▸ **Les sixties.** Hugues Aufray, Johnny Hallyday et Sylvie Vartan sur une plage en 1964. Une image fidèle de l'esprit des années yé-yé, insouciantes et joyeuses, où la jeunesse rêve du rock américain et des romances d'Elvis Presley.

© JEAN-PIERRE LELOIR

Rencontre au sommet. Le 6 janvier 1969, Jacques Brel, Léo Ferré et Georges Brassens, les trois grands de la chanson, ont été réunis pour une rencontre restée historique, publiée dans les pages du magazine *Rock'n folk*. En 1997, la revue *Chorus* a publié à nouveau l'intégrale de l'entretien.

© PIERRE TERRASSON

Changement et continuité. En 2000, Claude Nougaro, qui faisait swinguer les mots comme personne, ici en compagnie de Thomas Fersen, une valeur sûre de la jeune génération.

sauvage de la fin du XIXe siècle suscite des chansons réalistes, qui évoquent une condition sociale extrêmement précaire, et des chansons protestataires telles que *Les Canuts* de Bruant ou *Fille d'ouvrier* de Jules Jouy. Au début du XXe siècle, le café-concert laisse la place au music-hall. Toutefois, certains cabarets prolongent jusqu'à la Seconde Guerre mondiale leur esprit de fantaisie et d'invention poétique.

Le phonographe et le disque. L'usage du phonographe, à rouleau puis à disque, qui se développe avant et surtout après la Première Guerre mondiale, modifie profondément à son tour l'attitude du public à l'égard de la chanson. En premier lieu, il donne aux interprètes une célébrité accrue, à la mesure de la nouvelle audience qu'ils obtiennent hors de la scène et dans toute la France ; on n'a plus besoin de les voir pour connaître leur voix. Les succès des chanteurs et chanteuses du music-hall deviennent ainsi de véritables scies ; par voie de conséquence, ils rapportent désormais des sommes fantastiques à leurs auteurs, restés, eux, entièrement dans l'ombre. Après Polin, Paulus, Yvette Guilbert, des célébrités comme Maurice Chevalier ou Mistinguett entreprennent des tournées internationales.

En second lieu, les enregistrements, sans cesse plus fidèles techniquement, tendent à imposer la primauté de la musique sur les paroles. Les chansons, dotées d'orchestrations importantes au music-hall et sur les disques, deviennent des supports de la danse et du bal musette : elles retrouvent là le rôle des chansons de jadis, dites « folkloriques », interprétées à voix nue, servant à danser sur des rythmes marqués. Mais le fait de danser sur les chansons à la mode fait passer au second plan des paroles dont l'insignifiance répétitive peut souvent paraître affligeante. C'est là un phénomène de distorsion un peu pervers de la chanson, dont le texte représentait jusque-là l'élément principal et donnait le sens à l'œuvre. Deux catégories de chansons échappent pourtant à la danse : d'une part, la chanson réaliste, plus exactement à caractère dramatique et plaintif – ainsi *Les Roses blanches* (1930) ou bien *L'Hirondelle du faubourg* (1912) et le répertoire de Damia – ; d'autre part, la chanson d'amour pour jolie voix langoureuse, du genre de celle de Tino Rossi.

À l'évidence, la diffusion mécanique des chansons, bientôt relayée par la radio qui en fera son miel et plus tard la télévision, engendre progressivement une passivité chez l'auditeur du XXe siècle. Le public prend ainsi l'habitude d'écouter chanter, au lieu de chanter lui-même, noyé qu'il est dans la masse sonore de plus en plus envahissante et intimidé par la qualité musicale d'interprètes inégalables. L'amateur du XIXe siècle chantait à tue-tête ses chansons préférées – il le fera encore largement jusqu'à la Seconde Guerre mondiale –, celui du XXe siècle écoute et, la plupart du temps, reste muet.

L'époque contemporaine. La deuxième moitié du XXe siècle est marquée par deux courants presque divergents : la chanson privée de sens parce qu'en •••

●●● Le retour miraculeux des chansonniers à la fois auteurs et interprètes

langue étrangère et le retour miraculeux des chansonniers à la fois auteurs et interprètes. Un renouveau s'est fait sentir dans les années 1930 avec l'influence du jazz américain introduit en Europe par les armées de la Première Guerre mondiale. L'initiateur de ce retour est Charles Trenet, suivi par Georges Brassens, après la Libération, et les autres monstres sacrés de la chanson : Gilbert Bécaud, Jacques Brel et Léo Ferré. Ils allient le style personnel de leurs créations avec le statut de grandes vedettes. Cela les conduit à participer pleinement aux nouvelles données économiques et commerciales, à l'industrie du disque et du spectacle (*show-biz*), qui régit désormais le métier avec la complicité des grands médias.

À partir des années 1960, il s'est produit un renversement d'orientation dans la chanson spectacle : au lieu d'être conçu comme le prolongement d'un récital donné sur scène, le disque tend le plus souvent à devenir le produit initial. Pour en soutenir la valeur marchande, l'artiste se produit ensuite en concert à seule fin de promouvoir la diffusion de l'enregistrement réalisé en studio, à l'écart de tout public.

Toutefois, dans cette nouvelle vague d'auteurs-interprètes, Georges Brassens tient une place particulière en ce que la modestie des moyens mis en œuvre pour ses récitals – pas d'orchestre, sobriété extrême de sa présence scénique – le rattache en ligne directe à la grande tradition chansonnière. Il est, à une guitare près, l'héritier et l'égal d'artistes comme Béranger, Debraux, Désaugiers, Pierre Dupont, Hégésippe Moreau ou Aristide Bruant. Brassens représente le retour à la primauté des paroles qu'accompagne et soutient une musique qui donne au sens sa plénitude – ce que les contemporains ont nommé, avec un soupçon d'inculture historique, la « chanson à texte ».

Toute chanson est « à texte ». Lorsque celui-ci fait défaut, on entre dans un domaine musical. En ce sens, le répertoire des Beatles, ou celui du rap, n'est en France que marginalement chansonnier, même s'il exerce une influence culturelle et commerciale importante. Cette ambiguïté entre ce qu'on pourrait appeler la « musique vocale » – dans l'opéra, la voix porte la mélodie comme un instrument dont l'importance prévaut sur le sens littéral – et la chanson qui, par définition, raconte une histoire ou exalte un sentiment par le moyen d'un texte intelligible, quel qu'il soit, a donné lieu à une appellation plutôt absurde, celle de « chanson française ». Ce terme imprécis tend à désigner le répertoire des auteurs, interprètes ou non, où le texte suivi, poétique, politique, critique, satirique ou sentimental constitue l'élément principal.

À la lumière des ces distinctions, du reste parfois flottantes, il serait vain de vouloir analyser en quelques lignes les mouvements chansonniers qui se sont fait jour depuis les années 1960, sinon pour souligner leur extrême complexité. L'entrecroisement des tendances n'a fait qu'augmenter avec l'émergence de l'élec-

▲ **Les pères de la « nouvelle chanson française ».**
Alain Souchon, Francis Cabrel, Catherine Lara, Maurane, Michel Jonasz, Maxime Le Forestier, à l'occasion d'une prestation télévisée (1993) pour Sol en si, association de lutte contre le sida. Il ne manque que Renaud dans le tableau de famille.

▶ **Oh les filles ! oh les filles !**
Jane Birkin, la petite Anglaise, égérie du grand Gainsbourg, et Keren Ann, Israélo-Hollandaise, qui a fait à Henri Salvador le cadeau de belles chansons douces. Une des facettes du métissage qui fait la qualité de la chanson française.

troacoustique, de plus en plus influente dans la création chansonnière, aussi bien sur le disque, pour lequel une technique complexe prime, qu'au concert *live* (qui signifie à la fois « sous tension », « en vie » et « énergique »).

Il faudrait également mettre en avant la très grande diversité d'inspiration d'artistes et d'auteurs très dissemblables, de cultures et de préoccupations tellement variées qu'elles en deviennent parfois antagonistes. La génération marquée par Maxime Le Forestier, Bernard Lavilliers, Jacques Higelin, Julien Clerc, Serge Lama, Michel Sardou, Françoise Hardy ou Claude Nougaro, prolongée par Francis Cabrel et Renaud, Louis Chedid, William Sheller – sans compter Barbara ou Aznavour –, déjà fortement kaléidoscopique en elle-même, a coexisté un moment en parfaite hostilité avec le courant dit yé-yé porté par Claude François, Sylvie Vartan, Sheila, Eddy Mitchell, Johnny Hallyday, Michel Polnareff et une dizaine d'autres engagés dans le *show-biz*. En réalité, c'est tout l'éventail de la société française qui a trouvé ses échos dans l'énorme diversité des goûts, des besoins, des désirs, des tendances, des opinions, des croyances et des âges, bien entendu, qui se chevauchent et s'entrecroisent à l'infini.

C'EST UN LEVAIN, UN FERMENT QUI SE CULTIVE ET OUVRE SUR L'AVENIR

Une des nouveautés importantes à la fin du siècle dernier est sans doute – sous l'influence du rap – la création de groupes sur le modèle anglo-saxon ancien et célèbre. En effet, le groupe, composé de musiciens et d'un ou plusieurs chanteurs, réalise la fusion entre voix, texte et musique d'une manière plus intime et complète que lorsque le chanteur est « accompagné » par une formation musicale. D'autre part, il y a dans cette situation un processus de création collective ou à tendance collective. Des groupes comme les Têtes raides, au succès croissant, ou Louise Attaque, tenus à l'écart des grands médias mais qui ont néanmoins leur public – ce qui ouvre des perspectives immenses puisqu'ils démontrent qu'on peut se passer de la télévision –, représentent le fer de lance de cette forme de création chansonnière relativement nouvelle en France ; Tryo ou La Rue kétanou reprennent la veine contestataire de la chanson sur un mode ludique.

Une nouvelle vague de création individuelle se dessine également à l'orée du XXIe siècle, toujours dans la diversité. Thomas Fersen sillonne la France avec un accompagnement réduit dans un récital qui enthousiasme la jeunesse. Des individualités pour l'instant peu en vue du grand public mais qui montent à l'horizon de la célébrité, tels Benabar, Vincent Delerm, Arthur H ou Benjamin Biolay, écrivent et chantent « le pittoresque et le banal modernes » (*Chorus*). Ces chanteurs ont en commun la cocasserie aigre-douce, mâtinée de la tendresse molle du « grand théâtre de notre ordinaire ».

Mais je n'aurai garde d'oublier le travail obscur et pourtant essentiel d'une pléiade d'artistes, jeunes et moins jeunes, débutants ou non, qui entretiennent parfois avec beaucoup d'abnégation la flamme chansonnière dans le pays. Ces gens se produisent dans de « petits lieux », quelquefois des bars dans les grandes villes, qui servent de tremplins à la chance. À Paris, citons Le Limonaire, lieu culte des débutants et des militants de la chanson, le nouveau Théâtre Essaion ou le vieux café-théâtre de la Vieille Grille. Nombreux, inventifs, modestes, hommes et femmes, ces chanteurs me font penser aux chansonniers acharnés des goguettes de jadis, il y a presque deux siècles. C'est un levain, un ferment qui se cultive et ouvre sur l'avenir. •

© SÉBASTIEN DUFOUR/GAMMA

FOCUS

L'air et la chanson

C'est la musique – et non pas les paroles – qui démode les chansons à travers le temps, qui en écarte certaines du répertoire ou leur donne une patine folklorique. Ainsi, certains textes de Béranger, écrits vers 1820, associés à des musiques de Brassens adaptées à leur métrique, donnent des chansons sans une ride qui auraient pu faire partie du répertoire de Brassens. La musique composée dans les années 1900 pour Gaston Couté est marquée par une tonalité de goualante Belle Époque, influencée par la chanson réaliste des cabarets alors que les textes du poète étaient particulièrement « en avance », d'une ironie percutante, écrits dans l'humeur, voire l'humour proche de chanteurs comme Renaud. Ses chansons dans leur version d'origine ne sont pas convaincantes ; elles ont une allure vieillotte qui les apparente à un répertoire désuet en contradiction avec le propos. Michel Desproges, un auteur-compositeur actuel, a entrepris de faire des musiques conformes à la sensibilité d'aujourd'hui sur les paroles de Couté[1]. Le miracle est saisissant : comme dans toutes les résurrections réussies, ces couplets rédigés entre 1900 et 1905 ont un air (aux deux sens du terme) 2000 qui les rend d'une présence et d'une pugnacité incroyables. C'est une justice rendue au grand poète beauceron trop méconnu et une jolie façon de saluer le premier centenaire de ses œuvres.

1. Récital des « nouvelles » chansons de Gaston Couté par Michel Desprogres du 2 au 26 juin 2005 au théâtre Molière, Maison de la Poésie, à Paris.

Des petits formats au numérique

Les progrès technologiques ont joué un rôle décisif dans l'évolution des modes de diffusion de la chanson, et même dans ses aspects purement artistiques.

> PAR BERTRAND BONNIEUX, CONSERVATEUR AU DÉPARTEMENT AUDIOVISUEL DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Pendant longtemps, la chanson a été diffusée oralement. On rechantait instinctivement, « d'oreille », une chanson entendue. Puis une autre personne, à son tour, la restituait de mémoire devant un nouveau public. On imagine que, même involontairement, des modifications intervenaient dans les paroles et la musique. Et puis on a bien dû perdre des milliers de chansons, envolées on ne sait où, parce que personne n'en a assuré la transmission ou la captation.

Recueils. Dès le XVe siècle, on entreprend de recueillir par écrit les paroles et les musiques des chansons qui circulent. Le premier à s'atteler à cette tâche est Pierre Attaingnant ; son travail de collectage se traduit par la publication de 35 volumes. Il recense les paroles des chansons mais aussi tous les airs (les « timbres » ou « fredons », qui peuvent être à l'origine des musiques de cantiques religieux comme de marches), car un même air pouvait être utilisé pour plusieurs chansons. De la même façon, les paroles peuvent être chantées sur différentes mélodies. L'établissement de ces recueils permet de fixer les chansons dans une forme définitive et facilite leur circulation : on peut ainsi les reprendre en chœur en famille ou dans les cabarets. Au XVIIIe siècle, de nouveaux recueils comme *La Clef des chansonniers* ou *La Clef du Caveau* (le Caveau était le nom donné à un certain type de cabaret fréquenté par des lettrés) en rassemblent de nouveau des milliers. Jusqu'au XXe siècle, des particuliers élaborent leurs propres cahiers de chants (les « poilus » des tranchées de la Première Guerre mondiale, par exemple) et des mouvements de jeunesse, confessionnels,

▼ **Juke-box.** Signe des temps, dans les années 1960, le juke-box inaugure la consommation de masse en mettant la musique à la portée de tous. Jean Constantin l'a chanté : « Mets deux thunes dans l'bastringue ».

© RUE DES ARCHIVES/THE GRANGER COLLECTION NYC

syndicaux ou professionnels publient eux aussi des carnets de chants.

Le petit format, partition séparée d'une chanson, qui apparaît au XVIIIe siècle, n'est cependant pas le support idéal pour la forme « chanson » : tout ne peut pas être transcrit sur le papier, les improvisations notamment. Mais, petit à petit, une seule musique est attachée à un texte unique. Les voyageurs de toutes sortes (colporteurs vendeurs d'almanachs, compagnons du Tour de France) diffusent le petit format dans tout le pays. Les chanteurs des rues, quant à eux, s'installent aux carrefours et vendent aux passants, pour qu'ils puissent les reprendre en chœur, les partitions des chansons qu'ils interprètent.

Les paroles tiennent lieu de journal car une partie importante de la population ne sait pas lire. Comme les poèmes épiques de l'Antiquité et les ballades folkloriques, elles racontent les faits divers, les crimes, les procès. Créations d'auteurs anonymes, on les reprend, on les modifie, et au fil des nouveaux rebondissements on y ajoute des couplets qui en font, dans certains cas, des œuvres-fleuves. D'après ce que l'on peut chronométrer, une chanson comme *La Complainte de Mandrin* (un bandit d'honneur recherché par toutes les polices) pouvait durer dix à quinze minutes.

Enregistrements. À l'arrivée de l'enregistrement sonore, au tournant du XXe siècle, la chanson a dû s'adapter au format des supports d'enregistrement. Qu'il s'agisse du cylindre ou du disque plat, on ne pouvait pas enregistrer beaucoup plus de trois minutes sur ces supports. Et s'il y eut des disques de 35 cm, ce n'était pas pour faire entrer plus de matière sonore mais pour en améliorer le confort acoustique en augmentant l'écart entre les sillons. Aristide Bruant, grande figure de Montmartre et propriétaire du cabaret du Chat Noir, ne peut enregistrer tous les couplets des chansons qu'il avait écrites avant l'apparition de ce nouveau mode de diffusion. Cette contrainte technique oblige évidemment les chanteurs à synthétiser leur propos et sans doute à renoncer à mettre en chanson de longs récits.

L'enregistrement électrique, apparu à partir de 1925, améliore notablement la qualité des enregistrements. Les paroles sont nettement plus audibles. Quant au microphone, c'est sur l'interprétation qu'il va avoir une influence. Des artistes qui n'auraient pu prétendre faire carrière vont pouvoir se lancer. De plus, une intimité s'installe entre le chanteur et l'auditeur. Quand Jean Sablon, premier chanteur à utiliser le micro, susurre *Vous qui passez sans me voir*, il s'adresse à un auditeur unique. De même, les voix ténues mais bien timbrées, comme celle d'un Tino Rossi (tenorino, « petit ténor ») peuvent atteindre le public. Plus tard, des artistes comme Leonard Cohen ou Serge Gainsbourg sauront faire du murmure un véritable art du chant. Souvent la coupe finale n'est pas nette, on shunte le morceau sur un refrain répété *ad libitum* pour qu'à la radio on puisse faire un fondu avec une autre chanson ou une publicité.

Musiques de films. Dans les années 1930, la chanson est pleinement associée à l'aventure du cinéma qui, en devenant parlant, va conquérir les masses. Néanmoins, on observe que le répertoire n'est pas identifié à un interprète. Si Lys Gauty a créé *Le Chaland qui passe* (adaptation de *Parlami d'amore Mariu*, succès italien inséré dans la bande son de *L'Atalante* de Jean Vigo) en 1931, il en existe 22 autres versions enregistrées à la même époque par d'autres interprètes. Un même titre peut donc être interprété par plusieurs chanteurs et édité simultanément par des marques différentes. Mais, peu à peu, la chanson est identifiée à son créateur, même si le procédé de la reprise perdure jusqu'à aujourd'hui (on pense à *Une histoire d'amour*, la chanson du film *Love story* en 1970, chantée par des milliers d'interprètes à travers le monde). Certains films n'existent que par leurs chansons (de deux à sept titres par film). Elles y ●●●

La voix de son maître. **Le célèbre chien Nipper fait la publicité pour un gramophone dans les années 1920.**
Affiche d'une lithographie américaine pour RCA (Radio Corporation of America Trademark).

© RUE DES ARCHIVES/THE GRANGER COLLECTION NYC

© RUE DES ARCHIVES/PVDE

L'électrophone des années twist.
Publicité dessinée par Alain Gauthier.

© RUE DES ARCHIVES

▸ **« Le petit conservatoire de la chanson ».** Les cours de chant donnés par Mireille sont filmés pour la première fois et retransmis à la télévision en 1960. De nombreux talents s'y révéleront : Hugues Aufray, Françoise Hardy, Michel Berger, Alain Souchon... Mireille a animé cette véritable institution jusqu'à sa mort, en 1996.

remplissent les mêmes fonctions que les acteurs. Elles sont, elles aussi, les « vedettes » et jouent souvent un rôle dans le déroulement de l'intrigue.

Le studio. À l'arrivée du microsillon, au début des années 1950, la contrainte technique des trois-quatre minutes liée au rouleau ou au 78 tours disparaît. On aurait pu décider que les chansons allaient désormais durer six ou huit minutes. Mais il n'en fut rien : l'habitude était prise et ce n'est qu'exceptionnellement qu'une chanson dépasse cette durée.

Un changement intervient dans les années 1960. Jusqu'ici, le chanteur devait faire ses preuves sur scène avant d'enregistrer un disque. Les choses s'inversent : on commence le plus souvent par enregistrer un disque, puis on monte sur scène... ou pas. On cite le cas de Sheila qui dut sa carrière essentiellement au disque et ne monta sur scène que très tardivement, ou celui de Françoise Hardy qui a cessé d'en faire depuis des décennies sans que sa carrière s'en ressente. L'interprète devient le troisième créateur de la chanson, après le compositeur et le parolier. Les partitions (les anciens « petits formats ») ne sont pratiquement plus commercialisées. Ce n'est pas le cas des recueils appelés *song-books* (qui proposent souvent la version écrite des titres de l'album d'un chanteur) ni des transcriptions harmonisées pour chœur qui continuent à être diffusées essentiellement pour les chorales. En fait, la référence n'est plus la partition, mais le premier enregistrement d'une chanson. En spectacle, l'artiste et les musiciens vont essayer d'être le plus proche possible du disque et de ses arrangements. Et, au même titre que le parolier, le compositeur et l'interprète, l'arrangeur prend sa part à la création d'une chanson. La scène doit être l'incarnation du disque. La tentation est grande d'y remplacer l'orchestre par la bande magnétique réalisée en studio, et certains artistes y succombent.

La partition n'est plus imprimée que pour satisfaire aux obligations du dépôt légal au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France et pour effectuer sa déclaration Sacem (Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique) sous forme papier, impératif qui souffre aujourd'hui quelques dérogations.

Le travail d'enregistrement en studio, on le comprend, devient essentiel. Les notes ou les accords écrits ne sont plus très importants : la véritable œuvre de création, c'est la « cuisine » du studio, le travail de l'arrangeur. La bande magnétique autorise des montages divers (les voix et les instruments sont enregistrés sur plusieurs pistes). Elle permet de capter des improvisations qu'on conservera dans la version définitive ou qui, si elles ne sont pas retenues – on les appelle prises alternatives ou rejetées –, feront plus tard le bonheur des collectionneurs. Richard Bennett, directeur artistique de Nino Ferrer, raconte que la chanson *Oh ! eh ! hein ! bon !*, qui ne devait être qu'un morceau instrumental, s'est improvisée en studio quand le chanteur, pris d'une quinte de toux, a commencé alors à chantonner ce qui deviendra un tube : « Où sont mes gouttes, mes pastilles, mon sirop, ma camomille... ».

LE TRAVAIL D'ENREGISTREMENT EN STUDIO DEVIENT ESSENTIEL

Dans les années 1970, sous l'influence des groupes de rock anglais, les 30 cm deviennent des concepts-albums. Les morceaux peuvent dépasser les trois-quatre minutes traditionnelles, le propos est plus ambitieux et il est sous-tendu par une idée force. Le premier concept-album français est, en 1970, *La Mort d'Orion* de Gérard Manset. Léo Ferré enregistre aussi des chansons-fleuves : *Le Chien*, *La Solitude* et *Il n'y a plus rien* sur le disque au titre éponyme (1973) qui s'étire sur toute une face de l'album. Avec le disque compact, apparu en 1983, on pourrait imaginer une chanson qui dure 74 minutes. Mais cette capacité importante de stockage sera surtout utilisée pour proposer au public des compilations de chansons.

▸ **Star Academy 3.** Pur phénomène de société, ce type d'émission populaire rappelle les anciens radio-crochets, à ceci près que l'objectif n'est plus de donner une chance à de jeunes talents mais de vendre du rêve formaté. Le mot « star » est omniprésent (graine de stars, popstars, etc.). Ici, à Cannes, en 2004, pour la remise des Victoires de la musique.

Radio, télévision et clip-vidéo. Dès les années 1920 et 1930, la radio va jouer un rôle important dans la diffusion des chansons. Sur la chaîne commerciale Radio-Cité, Jacques Canetti, également directeur artistique pour la firme Polydor (et plus tard en 1947 animateur du théâtre des Trois-Baudets) présente deux émissions, le « Radio-Crochet » et le « Music-Hall des jeunes », où Édith Piaf et Charles Trenet font leurs débuts.

Dans les années 1960, la station de radio Europe n° 1 joue, à travers l'émission « Salut les copains », un rôle important dans la diffusion de la chanson dite « yé-yé », conçue pour la première fois à l'intention

« Le petit conservatoire de la chanson ». Les cours de chant donnés par Mireille sont filmés pour la première fois et retransmis à la télévision en 1960. De nombreux talents s'y révéleront : Hugues Aufray, Françoise Hardy, Michel Berger, Alain Souchon… Mireille a animé cette véritable institution jusqu'à sa mort, en 1998.

© KIRBEI/JBS-ARCHIVES

remplissent les mêmes fonctions que les acteurs. Elles sont, elles aussi, les « vedettes » et jouent souvent un rôle dans le déroulement de l'intrigue.

Le studio. À l'arrivée du microsillon, au début des années 1950, la contrainte technique des trois-quatre minutes liée au rouleau ou au 78 tours disparaît. On aurait pu décider que les chansons allaient désormais durer six ou huit minutes. Mais il n'en fut rien : l'habitude était prise et ce n'est qu'exceptionnellement qu'une chanson dépasse cette durée.

Un changement intervient dans les années 1960. Jusqu'ici, le chanteur devait faire ses preuves sur scène avant d'enregistrer un disque. Les choses s'inversent : on commence le plus souvent par enregistrer un disque, puis on monte sur scène… ou pas. On cite le cas de Sheila qui dut sa carrière essentiellement au disque et ne monta sur scène que très tardivement, ou celui de Françoise Hardy qui a cessé d'en faire depuis des décennies sans que sa carrière s'en ressente. L'interprète devient le troisième créateur de la chanson, après le compositeur et le parolier. Les partitions (les anciens « petits formats ») ne sont pratiquement plus commercialisées. Ce n'est pas le cas des recueils appelés *song-books* (qui proposent souvent la version écrite des titres de l'album d'un chanteur) ni des transcriptions harmonisées pour chœur qui continuent à être diffusées essentiellement pour les chorales. En fait, la référence n'est plus la partition, mais le premier enregistrement d'une chanson. En spectacle, l'artiste et les musiciens vont essayer d'être le plus proche possible du disque et de ses arrangements. Et, au même titre que le parolier, le compositeur et l'interprète, l'arrangeur prend sa part à la création d'une chanson. La scène doit être l'incarnation du disque. La tentation est grande d'y remplacer l'orchestre par la bande magnétique réalisée en studio, et certains artistes y succombent.

La partition n'est plus imprimée que pour satisfaire aux obligations du dépôt légal au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France et pour effectuer sa déclaration Sacem (Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique) sous forme papier, impératif qui souffre aujourd'hui quelques dérogations.

Le travail d'enregistrement en studio, on le comprend, devient essentiel. Les notes ou les accords écrits ne sont plus très importants : la véritable œuvre de création, c'est la « cuisine » du studio, le travail de l'arrangeur. La bande magnétique autorise des montages divers (les voix et les instruments sont enregistrés sur plusieurs pistes). Elle permet de capter des improvisations qu'on conservera dans la version définitive ou qui, si elles ne sont pas retenues – on les appelle prises alternatives ou rejetées –, feront plus tard le bonheur des collectionneurs. Richard Bennett, directeur artistique de Nino Ferrer, raconte que la chanson *Oh ! eh ! hein ! bon !*, qui ne devait être qu'un morceau instrumental, s'est improvisée en studio quand le chanteur, pris d'une quinte de toux, a commencé alors à chantonner ce qui deviendra un tube : « Où sont mes gouttes, mes pastilles, mon sirop, ma camomille… ».

LE TRAVAIL D'ENREGISTREMENT EN STUDIO DEVIENT ESSENTIEL

Dans les années 1970, sous l'influence des groupes de rock anglais, les 30 cm deviennent des concepts-albums. Les morceaux peuvent dépasser les trois-quatre minutes traditionnelles, le propos est plus ambitieux et il est sous-tendu par une idée force. Le premier concept-album français est, en 1970, *La Mort d'Orion* de Gérard Manset. Léo Ferré enregistre aussi des chansons-fleuves : *Le Chien*, *La Solitude* et *Il n'y a plus rien* sur le disque au titre éponyme (1973) qui s'étire sur toute une face de l'album. Avec le disque compact, apparu en 1983, on pourrait imaginer une chanson qui dure 74 minutes. Mais cette capacité importante de stockage sera surtout utilisée pour proposer au public des compilations de chansons.

Star Academy 3. Pur phénomène de société, ce type d'émission populaire rappelle les anciens radio-crochets, à ceci près que l'objectif n'est plus de donner une chance à de jeunes talents mais de vendre du rêve formaté. Le mot « star » est omniprésent (graine de stars, popstars, etc.). Ici, à Cannes, en 2004, pour la remise des Victoires de la musique.

Radio, télévision et clip-vidéo. Dès les années 1920 et 1930, la radio va jouer un rôle important dans la diffusion des chansons. Sur la chaîne commerciale Radio-Cité, Jacques Canetti, également directeur artistique pour la firme Polydor (et plus tard en 1947 animateur du théâtre des Trois-Baudets) présente deux émissions, le « Radio-Crochet » et le « Music-Hall des jeunes », où Édith Piaf et Charles Trenet font leurs débuts.

Dans les années 1960, la station de radio Europe n° 1 joue, à travers l'émission « Salut les copains », un rôle important dans la diffusion de la chanson dite « yé-yé », conçue pour la première fois à l'attention

●●● La scène doit être l'incarnation du disque

des adolescents, et qui révèle des artistes comme Johnny Hallyday, Sylvie Vartan ou Claude François. Sur RTL également, des hit-parades classent les chansons suivant les suffrages des auditeurs. La tentation est grande pour les maisons de disques d'analyser ce qui plaît au plus grand nombre et de fabriquer industriellement des produits de marketing sans grande originalité. Dans les années 1980, apparaissent les radios libres qui deviennent vite des radios commerciales diffusant également des produits «formatés»: une chanson doit se couler dans un moule pour ne pas faire fuir l'auditeur et les annonceurs publicitaires.

La télévision joue un rôle important pour la diffusion de la chanson dès les années 1950. « Le petit conservatoire de la chanson», cours de chant en direct animé par la chanteuse Mireille, sera un passage obligé et un label de qualité ; de nombreux chanteurs y feront leurs débuts. Dans de multiples émissions populaires de variétés, animées par Guy Lux notamment, certains artistes chantent en *play-back*, remuant leurs lèvres pendant que leur disque est diffusé à l'antenne.

D'autres émissions, comme «Numéro 1» (Maritie et Gilbert Carpentier) et «Champs-Élysées» (Michel Drucker), mettent en scène les chanteurs et ont une influence certaine sur les ventes de disques. Un télécrochet, «Le jeu de la chance», révèle dans les années 1960 la chanteuse Mireille Mathieu. Depuis quelques années, la «Star Academy» et d'autres émissions dites de télé-réalité font vivre des millions de jeunes dans l'illusion que marketing et image suffisent à fabriquer un chanteur.

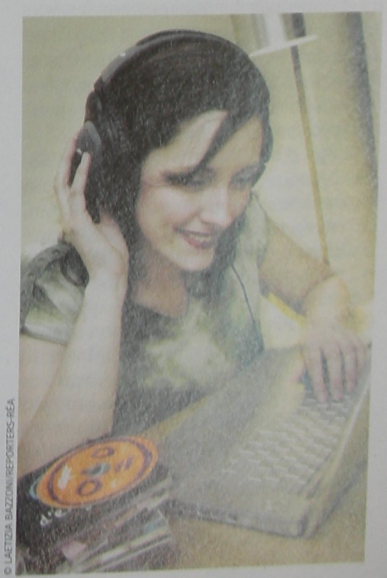
En effet, dans les années 1980, la chanson subit une grande transformation. Elle n'est plus seulement paroles, musique, interprète et arrangements, elle est aussi images avec le vidéo-clip, sorte de synthèse des expressions artistiques favorites des jeunes : cinéma, bande dessinée, musique. L'image, les effets spéciaux et le son prennent le dessus sur le texte, message et narration littéraire. Il oriente la chanson vers les thèmes fantastiques, spectaculaires, bref très visuels. L'identification aux chanteurs, l'intérêt pour leur vie personnelle, leur psychologie perdent de leur importance. Les chanteurs deviennent de pures images, des sortes de mannequins qui ne jouent plus un rôle identitaire auprès des jeunes. Dans le vidéo-clip, l'image, la jouissance immédiate sont données comme prioritaires. La réflexion, le rêve, l'approche artistique y sont dévalorisés.

© GAMMA

▸ La musique sur la toile. **Internet et le format MP3 ont considérablement changé les modes de réception de la chanson, au risque du téléchargement illégal.**

Le droit d'auteur et le piratage. Autrefois, chanter n'était pas un métier. En 1851, avec la création de la Sacem, on assiste à une professionnalisation des auteurs et des compositeurs de chanson. Avec la radio et le disque, l'interprète passe au premier plan. Le phénomène du vedettariat apparaît et les interprètes gagnent maintenant leur vie avec leurs prestations scéniques et avec les ventes de leurs disques. L'arrivée de l'internet change la donne, sûrement de manière durable : la chanson connaît une nouvelle forme de circulation et d'existence immatérielle. *Près de moi*, le premier titre de Lorie (2001), a d'abord été proposé sur un site internet et, comme il a fait l'objet de 15 000 téléchargements, il a été décidé de le commercialiser en disque compact.

Les internautes s'échangent des morceaux qu'ils copient sur le disque dur de leur ordinateur, sur un cédérom ou sur un baladeur MP 3. Cette forme de téléchargement illégal pèse comme une lourde menace pour la création. C'est, d'une part, une des causes de la baisse des ventes de disques observée depuis plusieurs années. D'autre part, elle lèse les auteurs, les compositeurs et les interprètes des chansons, qui ne sont pas rétribués dans cette forme de consommation de musique. Il existe désormais des sites de téléchargement légaux : les internautes paient une somme modeste, les fichiers sont de bonne qualité technique et les artistes perçoivent une rétribution. ●



© LAETITIA BAZZONI/REPORTERS-REA

Directeur artistique

Personnage de l'ombre, ses fonctions sont difficiles à cerner et pourtant il a été longtemps un élément clé dans l'univers de la chanson, jusqu'au tournant des années 1970.

> PAR OLIVIER BAILLY, JOURNALISTE

Charles Trenet s'interrogeait non sans malice : « Je me suis toujours demandé comment l'on pouvait être à la fois directeur et artistique ». Certes, lorsque le « fou chantant » débute, le terme de directeur artistique n'est pas encore entré dans le jargon de la production phonographique balbutiante. Il est sans doute né avec l'usage, tout comme au théâtre celui de metteur en scène. À la croisée de l'économie et de l'art, ce professionnel de l'ombre répond aux exigences de rentabilité de sa hiérarchie, prend en compte le goût du public et supporte l'artiste, dans tous les sens du terme. Selon Pierre Achard, chargé des actions professionnelles à la Sacem (Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique), il « doit percevoir l'artiste tel qu'il peut devenir et l'envisager sur quelques années, voir ce qu'il porte en lui mais aussi ce qu'il ne sait pas qu'il porte en lui. Un artiste ne se fait pas tout seul. Il a besoin de partenaires qui jouent le rôle de faire-valoir vis-à-vis d'empêcheurs de chanter en rond ».

L'âge d'or. De la Libération à Mai 68, c'est l'époque des Trente Glorieuses, de la société de consommation, du baby-boom, de l'émergence des médias audiovisuels, de la culture de masse. En 1952, Eddie Barclay, ancien chef d'orchestre, introduit en France le microsillon (le 30 cm, aussi appelé LP ou Long Play), d'une restitution sonore « hautement fidèle », qui supplante le 78 tours. Il sera lui-même détrôné trente ans plus tard, pour les mêmes raisons, par le disque compact. Ces trois décennies correspondent à l'âge d'or des directeurs artistiques. Eddie Barclay, homme d'affaires avisé, distribue en France les disques d'artistes américains comme les Platters (un million d'exemplaires de *Only you*). Il produit des chanteurs français et construit un catalogue qui fera de lui le seul concurrent sérieux de la maison Philips, dont le directeur artistique est Jacques Canetti.

Entré dans la carrière au milieu des années 1930 chez Polydor, Canetti devient « peu à peu une sorte de directeur artistique sans formation de base ». Audacieux et imaginatif, il est, à la Libération, un personnage clé de la chanson, détenteur d'un véritable monopole : homme de radio, créateur du théâtre des Trois Baudets où se produit la fine fleur de la chanson, il est aussi organisateur de tournées et directeur artistique chez Philips. Outre Brassens, il révélera Félix Leclerc, Juliette Gréco, Mouloudji, Catherine Sauvage, Philippe Clay, Francis Lemarque, Jacques Brel, Serge Gainsbourg, Jeanne Moreau, sans oublier Boris Vian qu'il fera entrer comme directeur artistique chez Philips avant que celui-ci ne « passe à l'ennemi », chez Barclay. Ce genre de transferts illustre l'état d'esprit qui règne entre les deux maisons : Barclay « rafle » Léo Ferré sous le nez de Canetti qui récupère Yves Montand plus vite que son concurrent. Il repère les artistes lors d'auditions, grâce à des collaborateurs comme Gérard Meys ou Claude Dejacques, chargés d'écumer les petites salles à la recherche de la perle rare ; parfois des patrons de cabaret lui indiquent tel jeune chanteur à suivre. Barclay est l'antithèse de Canetti. Chef de sa propre entreprise, il incarne le *show-biz* naissant. Pourtant, lui non plus ne saurait se passer d'antennes, en l'occurrence une solide équipe de directeurs artistiques qui deviendront tous des « pointures » dans les années 1960-1970 : Jean Fernandez, Léo Missir, Richard Marsan, Jean-Jacques Souplet qui lancera Francis Cabrel chez CBS ou Bernard de Bosson qui réunira autour de lui, entre autres, Michel Berger, Véronique Sanson, Françoise Hardy, France Gall chez WEA (les trois labels Warner, Elektra et Atlantic, dont la fusion dans les années 1970 annonce la concentration du secteur telle que nous la connaissons aujourd'hui, avec quatre multinationales – Warner, Universal,

© MYCHÈLE DANIAU-SYF/AFP

▲ **Jacques Canetti.** Frère de l'écrivain Elias Canetti, il était directeur artistique chez Philips, directeur du théâtre des Trois Baudets et infatigable découvreur de talents doué d'une intuition exceptionnelle. Une grande figure des coulisses de la chanson qui a donné à son métier ses lettres de noblesse.

Sony-BMG et EMI – détenant 80 % des parts de marché).

Un tournant. Cette concurrence entre les deux labels profite à une nouvelle espèce de chanteurs : les auteurs-compositeurs-interprètes (ACI). Jusqu'à la Libération, l'auteur et le compositeur, par le biais de l'éditeur, proposaient leurs chansons à un interprète. C'est ainsi que Francis Lemarque, Léo Ferré et bien d'autres livreront des chansons à Yves Montand, Catherine Sauvage, les Frères Jacques et d'autres, avant de devenir les interprètes que l'on sait et d'ouvrir une voie royale aux ACI. L'éditeur cherche la chanson qui enrichira son catalogue et le répertoire de l'interprète. Depuis les années 1940, avec l'émergence des ACI, ce rôle éditorial a disparu. C'est maintenant le directeur artistique qui initie des rencontres. Par exemple, en 1974, Alain Souchon et Laurent Voulzy, ces « deux moitiés de chanteurs » (*dixit* Souchon), végètent depuis trois ans chez RCA quand Bob Socquet les réunit. Un coup de génie qui illustre le savoir-faire de la direction artistique, similaire à celui de l'éditeur d'antan.

À l'aube des années 1960, avec l'apparition du phénomène yé-yé, une page se tourne. Philips engage Johnny Hallyday tandis que Brel passe de Philips à Barclay. Un chassé-croisé exaspérant pour Canetti qui a découvert ce dernier et qui déteste « l'idole des jeunes ». Il fera les frais de ce revirement : « Cautionner par ma présence ce changement radical de politique me paraissait incompatible avec les idées que j'avais défendues jusque-là » écrit-il dans ses mémoires. Son départ de chez Philips signifie la fin de sa grande période artistique. Certes, il sera le premier à « signer » Jacques Higelin dans sa propre maison de production, mais il n'avait pas senti le vent du yé-yé et il ne sentira pas plus les Cabrel, Goldmann et les autres. Il a vieilli. C'est le jeune chanteur et parolier Pierre Barouh, autre grand directeur artistique et producteur (Saravah), qui permet à Higelin de trouver sa voie. La devise de Saravah, « Il y a des années où l'on aimerait ne rien faire », sonne, quarante ans plus tard, comme un défi dans une industrie du disque soumise aux impératifs de rentabilité. Les carrières doivent être fulgurantes et ascensionnelles ou la rupture de contrat tombe comme un couperet, parfois au détriment de la maison de disques. C'est ainsi qu'Eddy Barclay se séparera à l'amiable de Michel Sardou. Jacques Revaux, ancien directeur artistique chez Barclay, le récupère et lui écrit *Les Bals populaires*, un véritable tremplin pour Sardou qui débutera ainsi la carrière que l'on sait.

AVEC L'APPARITION DU PHÉNOMÈNE YÉ-YÉ, UNE PAGE SE TOURNE

Où sont passés les directeurs artistiques ? Les années 1970 sont encore une époque faste, mais c'est un été indien. La tendance de l'industrie du disque s'oriente vers moins de production et davantage de gestion. Avec le progrès des technologies (numérisation, miniaturisation, etc.), les artistes peuvent s'offrir, pour un coût très raisonnable, leur propre studio d'enregistrement et proposer un produit fini aux maisons de disques. À elles d'en faire la promotion auprès de la presse, des magasins et surtout des mélomanes.

Certes, dans ces années 1970, il y a encore des chanteurs de talent. Miossec, Thomas Fersen, Arthur H et bien d'autres sont aujourd'hui les dignes successeurs de Bernard Lavilliers. Son directeur artistique, Richard Marsan, fut aussi celui de Ferré, de Jacques Higelin, à qui Claude Dejacques (découvreur de Barbara entre autres) fera prendre son tournant rock'n'roll, de Renaud, révélé par Jacqueline Herenschmidt, rare femme de ce métier avec Sophie Makhno qui produira notamment François Béranger. Maxime Le Forestier et Dick Annegarn, lancés par Jacques Bedos qui les défend bec et ongles auprès de la direction de Polydor plus que sceptique, ne sont-ils pas les pères de cette nouvelle génération d'auteurs-compositeurs-interprètes ? Annegarn dénonce en 1978 les conditions dans lesquelles il doit produire pour satisfaire l'appétit de cette machine cannibale, l'industrie du disque, et décide de quitter le métier… avant d'y revenir grâce à Vincent Frèrebeau. Ancien musicien de Thomas Fersen, ce jeune directeur artistique fait figure d'exception dans un contexte où, de plus en plus, on fabrique des chanteurs comme des produits commerciaux et où on vend les disques comme des pots de yaourt. Il déniche et suit ses chanteurs « à l'ancienne » ; il est également attentif à leur carrière scénique, la seule manière pour eux d'être visibles à une époque où les médias sont de plus en plus fermés aux jeunes talents.

Façonnant et suivant la ligne éditoriale d'une maison de disques, le directeur artistique était en quelque sorte garant de son image de marque. Pour le journaliste Jacques Perciot : « C'est une espèce en voie de disparition. Le métier a changé et avec lui les rapports qui prévalaient entre directeurs artistiques et artistes à une certaine époque. Cette notion s'est diluée au profit de chef de produit. Son rôle est parfois purement gommé. » L'implacable logique du monde du disque répondant à une forme de darwinisme, le directeur artistique doit s'adapter ou disparaître. •

© BOTTISTELLI/GAMMA

▲ **Eddie Barclay.** En studio d'enregistrement avec Charles Aznavour. À la tête d'une des plus grosses firmes de disques, concurrente de Philips, Barclay, ancien chef d'orchestre, était un homme d'affaires redoutable doublé d'un directeur artistique en quête de nouveauté. Une figure importante au tournant des années 1950.

Sony-BMG et EMI – détenant 80 % des parts de marché).

Un tournant. Cette concurrence entre les deux labels profite à une nouvelle espèce de chanteurs : les auteurs-compositeurs-interprètes (ACI). Jusqu'à la Libération, l'auteur et le compositeur, par le biais de l'éditeur, proposaient leurs chansons à un interprète. C'est ainsi que Francis Lemarque, Léo Ferré et bien d'autres livreront des chansons à Yves Montand, Catherine Sauvage, les Frères Jacques et d'autres, avant de devenir les interprètes que l'on sait et d'ouvrir une voie royale aux ACI. L'éditeur cherche la chanson qui enrichira son catalogue et le répertoire de l'interprète. Depuis les années 1940, avec l'émergence des ACI, ce rôle éditorial a disparu. C'est maintenant le directeur artistique qui initie des rencontres. Par exemple, en 1974, Alain Souchon et Laurent Voulzy, ces « deux moitiés de chanteurs » (*dixit* Souchon), végètent depuis trois ans chez RCA quand Bob Socquet les réunit. Un coup de génie qui illustre le savoir-faire de la direction artistique, similaire à celui de l'éditeur d'antan.

À l'aube des années 1960, avec l'apparition du phénomène yé-yé, une page se tourne. Philips engage Johnny Hallyday tandis que Brel passe de Philips à Barclay. Un chassé-croisé exaspérant pour Canetti qui a découvert ce dernier et qui déteste « l'idole des jeunes ». Il fera les frais de ce revirement : « Cautionner par ma présence ce changement radical de politique me paraissait incompatible avec les idées que j'avais défendues jusque-là » écrit-il dans ses mémoires. Son départ de chez Philips signifie la fin de sa grande période artistique. Certes, il sera le premier à « signer » Jacques Higelin dans sa propre maison de production, mais il n'avait pas senti le vent du yé-yé et il ne sentira pas plus les Cabrel, Goldmann et les autres. Il a vieilli. C'est le jeune chanteur et parolier Pierre Barouh, autre grand directeur artistique et producteur (Saravah), qui permet à Higelin de trouver sa voie. La devise de Saravah, « Il y a des années où l'on aimerait ne rien faire », sonne, quarante ans plus tard, comme un défi dans une industrie du disque soumise aux impératifs de rentabilité. Les carrières doivent être fulgurantes et ascensionnelles ou la rupture de contrat tombe comme un couperet, parfois au détriment de la maison de disques. C'est ainsi qu'Eddy Barclay se séparera à l'amiable de Michel Sardou. Jacques Revaux, ancien directeur artistique chez Barclay, le récupère et lui écrit *Les Bals populaires*, un véritable tremplin pour Sardou qui débutera ainsi la carrière que l'on sait.

AVEC L'APPARITION DU PHÉNOMÈNE YÉ-YÉ, UNE PAGE SE TOURNE

Où sont passés les directeurs artistiques ? Les années 1970 sont encore une époque faste, mais c'est un été indien. La tendance de l'industrie du disque s'oriente vers moins de production et davantage de gestion. Avec le progrès des technologies (numérisation, miniaturisation, etc.), les artistes peuvent s'offrir, pour un coût très raisonnable, leur propre studio d'enregistrement et proposer un produit fini aux maisons de disques. À elles d'en faire la promotion auprès de la presse, des magasins et surtout des mélomanes.

Certes, dans ces années 1970, il y a encore des chanteurs de talent. Miossec, Thomas Fersen, Arthur H et bien d'autres sont aujourd'hui les dignes successeurs de Bernard Lavilliers. Son directeur artistique, Richard Marsan, fut aussi celui de Ferré, de Jacques Higelin, à qui Claude Dejacques (découvreur de Barbara entre autres) fera prendre son tournant rock'n'roll, de Renaud, révélé par Jacqueline Herenschmidt, rare femme de ce métier avec Sophie Makhno qui produira notamment François Béranger. Maxime Le Forestier et Dick Annegarn, lancés par Jacques Bedos qui les défend bec et ongles auprès de la direction de Polydor plus que sceptique, ne sont-ils pas les pères de cette nouvelle génération d'auteurs-compositeurs-interprètes ? Annegarn dénonce en 1978 les conditions dans lesquelles il doit produire pour satisfaire l'appétit de cette machine cannibale, l'industrie du disque, et décide de quitter le métier… avant d'y revenir grâce à Vincent Frèrebeau. Ancien musicien de Thomas Fersen, ce jeune directeur artistique fait figure d'exception dans un contexte où, de plus en plus, on fabrique des chanteurs comme des produits commerciaux et où on vend les disques comme des pots de yaourt. Il déniche et suit ses chanteurs « à l'ancienne » ; il est également attentif à leur carrière scénique, la seule manière pour eux d'être visibles à une époque où les médias sont de plus en plus fermés aux jeunes talents.

Façonnant et suivant la ligne éditoriale d'une maison de disques, le directeur artistique était en quelque sorte garant de son image de marque. Pour le journaliste Jacques Perciot : « C'est une espèce en voie de disparition. Le métier a changé et avec lui les rapports qui prévalaient entre directeurs artistiques et artistes à une certaine époque. Cette notion s'est diluée au profit de chef de produit. Son rôle est parfois purement gommé. » L'implacable logique du monde du disque répondant à une forme de darwinisme, le directeur artistique doit s'adapter ou disparaître. •

© ROTTUSTILS/GAMMA

▲ **Eddie Barclay.** En studio d'enregistrement avec Charles Aznavour. À la tête d'une des plus grosses firmes de disques, concurrente de Philips, Barclay, ancien chef d'orchestre, était un homme d'affaires redoutable doublé d'un directeur artistique en quête de nouveauté. Une figure importante au tournant des années 1950.

Vous avez dit «chanson engagée»?

La chanson est un vecteur idéal des idées et des multiples facettes de l'engagement. À notre époque de médiatisation extrême, ce genre reste plutôt marginal.

> PAR DANIEL PANTCHENKO, JOURNALISTE À *CHORUS*

Au plus fort des années 1970, à la question « Êtes-vous engagé ? » des chanteurs réputés tels rétorquaient logiquement : « Pas aussi souvent que je le voudrais ! » Cette boutade – d'artistes alors écartés des médias et existant grâce au circuit socioculturel (MJC, Centres culturels, etc.) dit « parallèle » – pointe déjà l'ambiguïté du terme, épouvantail idéologique propre à effrayer le sacro-saint grand public. La notion de chanteur engagé renvoie ici quasi exclusivement au politique, réduit d'ordinaire à l'extrême gauche, aux anars et aux communistes… Certains de ces mal-pensants marqueront cependant leur époque et bien au-delà de Mai 68, qu'ils s'appellent François Béranger, Colette Magny, Jacques Higelin, Bernard Lavilliers ou Maxime Le Forestier, le prototype restant Jean Ferrat ; avec en face, côté droite, une star des variétés, Michel Sardou. En la fiévreuse année 1968, une artiste qui refuse ce manichéisme signe néanmoins une *Chanson dégagée* : « Y'en a qui voudraient que je porte/Un oriflamme ou un couteau ». Anne Sylvestre va incarner une certaine chanson de femmes, abordant dès 1974 le droit de chacune à disposer de son corps, avec *Non, tu n'as pas de nom*.

LA CHANSON ENGAGÉE A TRAVERSÉ L'HISTOIRE, LA JALONNANT DE REPÈRES

Un vecteur privilégié. Extrêmement personnalisée à présent où l'on aime mieux parler des chanteurs que de leurs créations, la chanson engagée a traversé l'Histoire, la jalonnant d'autant de repères, de regards, de témoignages incomparables. Au fil du temps, elle a emprunté différentes appellations, qui en constituent autant d'aspects particuliers : « contestataire », « sociale », « révolutionnaire », « militante », voire « prolétarienne » ou « plébéienne » au début du siècle dernier. La misère et le pouvoir ne datent pas d'hier et, savante ou populaire, écrite ou orale, la chanson a toujours dénoncé, critiqué la société, à l'image de ce poème de Chrétien de Troyes (vers 1170) évoquant le triste sort des ouvrières tisseuses du Moyen Âge : « De fil d'or et de soie ouvraient/Chacune au mieux qu'elle savait/Mais telle pauvreté avaient/Que aux coudes et aux mamelles/Leurs robes étaient en dentelle ». Cinq siècles plus tard, la brève période de la Fronde (1648-1653) a généré quelque cinq mille mazarinades, la plupart visant le cardinal honni. « D'une violence et d'une verdeur qui frôlaient souvent l'obscénité, ces diatribes écrites au fil des événements forment la véritable chronique d'une actualité qui ne manquait ni de complots ni de scandales ni de rebondissements », note Marc Robine dans *Il était une fois la chanson française, des origines à nos jours* (Fayard, 2004).

On pourrait multiplier les exemples, tant chaque période clé a inspiré des chansons de luttes, des rassemblements, l'exaltation de la liberté, à commencer par la Révolution française et notre hymne national – *La Marseillaise* –, né peu de temps avant la célèbre *Carmagnole*, qui a suscité bien des variantes. Ainsi des airs connus servent-ils aujourd'hui encore de « timbres » pour donner un impact immédiat à des couplets de circonstance, faciles à reprendre par la foule. La chanson s'engage carrément dans la rue. Notons qu'il faut se méfier des raccourcis trop séduisants : si, près d'un siècle plus tard, la Commune de Paris s'avéra l'un des moments forts de l'Histoire, on aurait tort d'y associer le mythique *Temps des cerises*. En effet, l'œuvre la plus célèbre de Jean-Baptiste Clément, prétendument « révolutionnaire », a été conçue non pas sur les barricades de Belleville en mai 1871, mais cinq ans auparavant, l'auteur l'ayant datée lui-même : « Paris-Montmartre, 1866 » ; dans une préface de 1885, il la situera d'ailleurs parmi « une trentaine de chansons dans la note amoureuse et sentimentale », comme le souligne Robert Brécy dans son très documenté *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au Front populaire* (Éditions ouvrières, 1990).

À chacun son engagement. D'autres chansons marqueront le Front populaire, la guerre, la Résistance, etc., mais la chanson moderne invite à d'autres questions plus complexes. À l'heure où l'on rend hommage aux victimes des camps de concentration nazis, souvenons-nous que, rapprochement franco-allemand oblige, *Nuit et brouillard* de Jean Ferrat (« Je twisterais les mots s'il fallait les twister/Pour qu'un jour les enfants sachent qui vous étiez ») s'est trouvée interdite d'antenne en 1963. Le même Ferrat a connu divers désagréments analogues (*Potemkine*), mais il a sans doute été le seul chanteur vedette très proche d'un parti politique – le PC en l'occurrence – à dédier un album enthousiaste au Cuba de Fidel Castro (*Cuba si*), à évoquer la guerre d'Espagne (*Maria*), Mai 68 (*Au printemps de quoi rêvais-tu ?*), sa vision du

pays (*Ma France*), le Printemps de Prague (*Camarade*). À l'inverse, outre un extrémiste peu connu, Jean-Pax Méfret («le chanteur de l'Occident»), seul Michel Sardou a affiché résolument des opinions «de droite» avec des titres-choc comme *Les Ricains* («Si les Ricains n'étaient pas là/Vous seriez tous en Germanie»), *Danton, je suis pour* (non pas pour la peine de mort, mais pour la loi du talion), *Le Temps des colonies*. En réaction, des «comités anti-Sardou» ont manifesté en Belgique lors de sa tournée de 1976-1977.

Évidemment, les plus grands, Brel (*Quand on n'a que l'amour*, *Jaurès*, etc.), Brassens (*Mourir pour des idées*, *Les Deux Oncles*, etc.) et surtout Ferré (*Les Anarchistes*, *Ils ont voté*, etc.), se sont eux-mêmes fréquemment engagés à leur manière, et ils ont aussi inspiré les générations suivantes, leur rejeton le plus «énervé», Renaud, dégoupillant d'emblée deux grenades : *Société tu m'auras pas* et *Camarade bourgeois*. Il a récidivé récemment avec *Manhattan-Kaboul*, bel écho de ses engagements de jeunesse, malgré une médiatisation outrée. Sortant alors son album *Çui-là* (quatre ans après l'explicite *La bête est revenue*), un Pierre Perret a pu, lui, reprocher aux médias de l'en exclure totalement à cause du contenu de ses nouvelles chansons : *Le Monsieur qui vend des canons*, *Pour faire une bonne guerre*, *La Mondialisation*, etc. Certes, les bonnes intentions ne garantissent pas les «bonnes» chansons, et l'on sait combien le didactisme de certaines («à texte», «rive-gauche», etc.) et leur manque de recherche musicale ont conduit à les disqualifier. Éternel problème de la forme et du fond, qui, *a contrario*, empêche d'entendre, par exemple, l'inquiétude générationnelle d'une Zazie sous son apparente légèreté pop. Ceci étant, le *show-business* a toujours su récupérer la contestation (voir le rap), et il semble difficile pour un chanteur de concilier «jackpot de l'année», complaisance avec la presse *people* et engagement sincère.

L'ENGAGEMENT S'EST SENSIBLEMENT DÉPLACÉ VERS L'ANTIRACISME

De la politique à l'humanitaire. Des artistes comme Manu Chao (plus engagé au plan citoyen que dans l'écriture même) restent extrêmement attentifs à cette contradiction et ne se prêtent pas à n'importe quel jeu ; même chose pour les Motivé-e-s, liste politique aux élections municipales toulousaines proche de Zebda, dont un morceau peu diffusé comme *Double peine* figure dans le même album de 1998 que le tube *Tomber la chemise*. Dans un proche esprit citoyen, le groupe hors norme Têtes Raides anime depuis fin 2003 un «Avis de KO social» réunissant artistes et associations alternatives pour mener des manifestations festives et militantes à travers toute la France.

Aujourd'hui, à de rares exceptions près (Lavilliers, *Les Mains d'or*), l'engagement s'est sensiblement déplacé vers l'antiracisme (Le Forestier, *Né quelque part*) et l'humanitaire. Les grandes émissions télévisées fédératrices (autour des Enfoirés, ou du récent drame du tsunami en Asie du Sud-Est), où participe tout le monde et n'importe qui pourvu qu'il ait un nom, tirent davantage cette notion vers la compassion, voire le *charity-business*. Si une partie de la chanson émergente – type Vincent Delerm – cultive surtout le croquis social (souvent un rien nombriliste) loin de tout lyrisme politique, d'autres, encore et toujours marginalisés, entretiennent la tradition. Question de culture, de racines, de fibre existentielle. De Francesca Solleville à Anne Sylvestre ou Michèle Bernard, de Michel Bühler à Allain Leprest, Thomas Pitiot ou Agnès Bihl (pour nous en tenir à quelques noms), tous vivent par la scène où un public ému les suit fidèlement depuis des années. Et en redemande. •

© GILLES BOUQUILLON/GAMMA

▼ **Zebda.** Lors des élections municipales en 2001, un concert-meeting du groupe toulousain qui s'est engagé politiquement en soutenant la liste de gauche des Motivé-e-s. Les engagements politiques sont rares chez les artistes d'aujourd'hui qui préfèrent soutenir des organismes humanitaires ou caritatifs.

« Accompagner les artistes à la scène et à l'antenne »

Homme de radio, Jean-Louis Foulquier fête les 20 ans des Francofolies à La Rochelle, un festival tremplin pour une chanson française de qualité.

> INTERVIEW DE JEAN-LOUIS FOULQUIER, PRODUCTEUR À FRANCE INTER, PAR CORINNE DENAILLES

TDC Qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser à la chanson ?

Jean-Louis Foulquier. Au départ, je faisais du cabaret. La chanson ne nourrissant pas son homme, je me suis fait embaucher au standard de nuit d'Inter Service route où j'ai rencontré un étudiant en médecine du nom de Gérard Klein qui, comme moi, arrondissait ses fins de mois. On faisait les clowns à l'antenne et la direction nous a repérés. On a fini par me donner les moyens de faire l'émission que je voulais, « Studio de nuit », où je pouvais recevoir les artistes que j'aimais et dont on ne parlait jamais. Beaucoup d'artistes connus sont passés par là, comme Higelin, Lavilliers, Balavoine qui venait chanter ses chansons au piano parce qu'il n'avait pas encore enregistré de disque, Renaud qui y a fait sa première radio, Jonasz et tous les autres qu'on a appelés « la bande à Foulquier ». Le succès m'a permis d'obtenir un créneau horaire plus raisonnable avec « Y'a d'la chanson dans l'air » ou « Saltimbanques ». Aujourd'hui, « Pollen » et « TTC » (Tous talents confondus) ont pris le relais. À « TTC », on reçoit entre 300 et 400 cassettes et CD par an. Mes collaboratrices, qui me connaissent bien, procèdent à une première écoute en fonction de ce qu'elles savent de mes goûts et en sélectionnent une cinquantaine dont je retiens une dizaine. Il n'y a pas de critère palpable ; seul compte le petit frisson. Je suis un trait d'union. J'ai la possibilité de faire connaître des gens qui ont du talent, qui « paient comptant », des artistes qui ont quelque chose à transmettre et ne font pas de la chanson en conserve.

TDC Vous faites un peu le même travail qu'un directeur artistique comme Jacques Canetti.

J.-L. F. Exactement. Ou bien Claude Dejacques ou encore Jean-Michel Boris. Sans aucune prétention, je me classe dans cette famille et j'y tiens. Pas obligatoirement du point de vue de la découverte mais plutôt de l'émotion et pas du marketing. Je ne m'intéresse pas à l'avenir d'un produit mais au potentiel artistique d'un chanteur. Mon souci est de trouver les moyens de l'accompagner.

TDC Comment est né le projet du festival des Francofolies ?

J.-L. F. De plusieurs concours de circonstances. Le Printemps de Bourges avait abandonné France Inter pour Europe 1 et le directeur de France Inter, Jean-Pierre Farkas, voulait une vitrine pour la station (mais ils n'ont pas suivi comme producteur). Lors d'un voyage au Québec, j'ai vu que, contrairement à nous, on savait monter un grand spectacle pour un budget moyen. C'est ainsi que j'ai eu l'idée de ce festival que je voulais francophone. Étant originaire de l'île de Ré, j'ai rencontré le maire de La Rochelle, Michel Crépeau, et on a décidé de tenter l'aventure, même si ce n'était que pour une saison ; l'histoire dure depuis 20 ans. France Inter participe sous forme de droits versés pour les autorisations de rediffusion à l'antenne.

Ce qui compte, c'est de mettre en place un système cohérent pour accompagner les artistes à la scène et à l'antenne. Certains passent d'abord par les Chantiers de formation où des chanteurs, déjà en voie de professionnalisation, sont pris en main durant une semaine par une équipe pour les aider à placer la voix, à travailler la présence scénique, etc. Une remise en forme un peu comme une cure de thalassothérapie. On en repère quelques-uns qui sont programmés sur une petite scène du festival ; puis, l'année suivante, selon le succès, sur une scène plus importante. S'ils ont fait un disque, on les invite à « TTC ». Quand les retours sont bons, ils ont de fortes chances de faire « Pollen » et ensuite une grande scène des Francofolies ou de passer à la télévision, à l'époque de « Captain café ». Cela a été le parcours de Cali sur 3 ans ; il a été repéré par un producteur au cours du festival.

TDC Quelle est la spécificité des Francofolies de La Rochelle par rapport à d'autres festivals ou à un concert plus classique ?

J.-L. F. C'est un festival francophone, pari de départ qu'on a tenu. Le Printemps de Bourges programme des artistes internationaux, les Vieilles Charrues s'appuient

PROFIL

JEAN-LOUIS FOULQUIER Animateur et producteur à France Inter, fondateur du festival des Francofolies à La Rochelle, il partage sa vie entre la chanson et le cinéma. Avec une quarantaine de films à son actif, il a tourné sous la direction, entre autres, de Bertrand Blier ou Nicole Garcia ; José Pinheiro l'a dirigé au cinéma et dans des téléfilms dont *Fabio Montale*, aux côtés d'Alain Delon. On le verra sur TF1 dans la saga de l'été, *Dolmen*.

© FRÉDÉRIC LE LAN/REA

▲ **Les Francofolies en fête.**
En juillet 2004, sur la grande scène de l'esplanade Saint-Jean d'Acre à La Rochelle, Jean-Louis Foulquier vient saluer le public venu nombreux assister à cette édition anniversaire.

sur un principe d'économie solidaire et locale. Le point commun, c'est le rassemblement qui permet au spectateur de voir de nombreux artistes pour une somme modique, alors que les concerts habituellement sont très chers. Pour pouvoir proposer des tarifs abordables, on a tenu le pari des trois tiers : un tiers de subventions, un tiers de bénéfice sur la billetterie et un tiers de sponsors. Aujourd'hui, on exporte le principe et l'esprit du festival. À Montréal, les Francofolies existent depuis 15 ans, totalement gérées par les Québécois. C'est la même chose en Belgique depuis 11 ans. On a fait des manifestations ponctuelles, parfois plusieurs années de suite, comme à Berlin, en Bulgarie ou au Japon par exemple. On apporte une programmation francophone clé en main. Mais cela devient de plus en plus difficile.

TDC Vous êtes aussi à l'initiative des Enfants de la zique ; de quoi s'agit-il exactement ?

J.-L. F. C'est le versant pédagogique de ma démarche, né d'un autre concours de circonstances. J'en avais assez de voir France Inter ne se déplacer que pour aller à Cannes ou à Deauville et, en même temps, tenir des propos de radio populaire. Un soir, lors d'une émission réalisée en banlieue, un jeune homme, environ 14 ans, est venu discuter avec moi. Il ne connaissait pas Lavilliers, Brassens n'en parlons pas, Enrico Macias était le seul un peu connu par les parents. J'ai pris conscience que tout un pan de la chanson était menacé de disparition ou réservé à une élite. Il fallait donc trouver le moyen de faire entrer la chanson à l'école, auprès des plus jeunes. J'en ai parlé à un ami enseignant. Ainsi, on a monté le projet. Un jour, dans les couloirs de Radio France, j'ai rencontré François Bayrou, à l'époque ministre de l'Éducation nationale. Il m'a parlé de sa passion pour la radio ; je lui ai parlé du projet et très vite il nous a donné les pistes pour obtenir les autorisations, négocier le passage par les fourches caudines du ministère. Aujourd'hui, on a le soutien du CNDP.

TDC Quels en sont les principes et à quel public s'adressent les Enfants de la zique ?

J.-L. F. On choisit un thème et une cinquantaine de chansons parmi lesquelles on en retient une dizaine. Puis on prépare des textes de présentation par rapport au thème pour monter une émission de radio. On offre de nombreuses pistes ludiques (CD et cahier pédagogique). C'est une façon de transmettre l'idée que la chanson appartient à notre patrimoine culturel. On peut passer par les bêtises que les jeunes entendent sur leurs stations habituelles pour les conduire à autre chose. Pour le premier numéro, on était parti de MC Solar en expliquant pourquoi il est un peu le fils de Gainsbourg (qu'on leur fait écouter). On parle des rythmes, etc., pour arriver à *J'ai la rate qui se dilate* et terminer avec une chanteuse québécoise, Mary Travers, dite La Bolduc, qui chante « J'ai un cheveu sur le bout de la langue qui m'empêche de turlurter » et qu'on peut considérer comme la créatrice du rap sans le savoir. Une fois qu'ils ont rigolé sur « turluter », on peut leur parler du Québec et de sa culture, de l'accompagnement avec les cuillères, etc. Maintenant, parallèlement aux chantiers pour les artistes, on organise des chantiers pour les enseignants – une occasion pour eux de se frotter au monde du spectacle.

TDC 20 ans après la création du festival des Francofolies, quel regard portez-vous sur le paysage de la variété française ?

J.-L. F. Au départ, un festival de chansons françaises, marginal, qui réunissait les auditeurs, 20 000 personnes, passait pour ringard ; je l'ai appelé Francofolies pour insuffler le sens de la fête. La génération des années 1970 a été balayée dans les années 1980 avec la libération des radios libres qui n'ont pas respecté les quotas et le cahier des charges qui interdit le réseau et les régies publicitaires. NRJ met 50 000 gamins dans la rue et l'État recule. Ils proposaient aux auditeurs de juger un artiste en 13 secondes d'écoute. On est tombé dans la musique à consommer et la sophistication, c'est les années Monsieur Propre. L'introduction du métissage avec des artistes comme Manu Chao et la Mano Negra fait enfin évoluer les choses et marque un tournant avec une chanson plus contestataire qui retrouve le poids des mots, longtemps évacués par la primauté du rythme. Sanseverino, Delerm, Bénabar ou Jeanne Cherhal ne seraient jamais passés à l'antenne dans les années 1980. La génération actuelle se reconnaît aussi bien dans Léo Ferré, Nino Ferrer ou même Michel Delpech. Keren Ann écrit pour Salvador ; les Le Forestier, Souchon, Lavilliers, Higelin poursuivent leur carrière à côté des jeunes, et les publics se mélangent.

TDC Pensez-vous que les « Star Academy » et autres « Pop-star » soient un danger pour la chanson ?

J.-L. F. Je ne crois pas. Le public qui suit ces émissions ne s'intéresse de toute façon pas à la chanson. À certains égards, elles remplacent les radio-crochets d'autrefois. La télévision avec ses dérives n'est pas une menace. Les vrais problèmes sont, d'abord, les nouvelles dispositions officielles qui font gagner plus d'argent à ceux qui n'en ont pas besoin et moins à ceux qui en ont besoin, ensuite la question du piratage et, troisièmement, l'augmentation générale des coûts de production. Aujourd'hui, un seul guitariste touche un cachet équivalent au prix de la sonorisation d'un concert des Beatles dans les années 1960, sans parler du budget exorbitant de transport du matériel et des infrastructures. Et pourtant, les salles sont pleines et le spectacle vivant ne s'est jamais aussi bien porté. ●

Sur les planches

Du café-concert au Palais Omnisports de Paris-Bercy, les lieux de diffusion de la chanson ont évolué pour accueillir des spectacles destinés au plus grand nombre.

> PAR BERTRAND BONNIEUX, CONSERVATEUR AU DÉPARTEMENT AUDIOVISUEL DE LA BNF

© COLLECTION ROGER-VIOLLET

On peut faire remonter la naissance de la chanson moderne à la création de la Sacem et à l'apparition des lieux de diffusion, qui se transforment au fil de l'évolution de la société et des progrès technologiques. Seul le cabaret, bien que marginal, a perduré sous la même forme jusqu'à aujourd'hui, drainant un public attiré par un genre de chansons différent.

Le cabaret. Il a pour origine les sociétés chansonnières du XVIIIe siècle mais prend son essor à la fin du XIXe siècle, avec la naissance du Chat Noir à Montmartre, le modèle du genre. Il y a aussi les Quat'zArts, le Lapin à Gill, Chez Patachou, la Boîte à Fursy, etc. La grande figure en est le chanteur Aristide Bruant, dont on connaît encore *Nini Peau d'chien*, *Les Canuts* ou *Rue Saint-Vincent*. Il rachète le Chat Noir pour le rebaptiser le Mirliton, déménagement qui donne lieu à un cortège solennel au cours duquel Bruant entonne : « Je cherche fortune autour du Chat Noir/Au clair de la lune/À Montmartre le soir. » Implanté sur la rive droite, le cabaret montmartrois a servi de modèle à ceux qui fleurissent vers 1945, sur la rive gauche de la Seine, à l'exception de Milord l'Arsouille, rue du Beaujolais, où a débuté un certain Serge Gainsbourg. Les cabarets attirent un public volontiers anticonformiste et artiste qui prise la chanson à texte. Ils ont pour nom la Colombe, la Vieille Grille, la Rose rouge, l'Écluse, L'Échelle de Jacob. Les années 1950 sont un âge d'or pour la chanson française de qualité dont ils sont l'écrin, et les Parisiens ou les provinciaux de passage peuvent y applaudir Juliette Gréco, Mouloudji, Guy Béart, Anne Sylvestre…

Le café-cabaret de L'Écluse, situé 15 quai des Grands-Augustins, est créé en 1951 par quatre chanteurs : Brigitte Sabouraud, Léo Noël, Marc Chevalier et André Schlesser. C'est un ancien bistrot fréquenté par les mariniers qui amarraient leurs péniches le long de la Seine. Le local est minuscule et à peine soixante spectateurs peuvent s'y serrer autour de tables de bistrot. La scène est une petite estrade de 40 cm de haut et de 2 m de profondeur, et on chante sans micro, c'est la règle.

S'y produisent régulièrement Léo Ferré, Barbara, Jacques Brel, Cora Vaucaire, Serge Lama… Quand Barbara y débute en 1951, elle ne chante pas ses propres chansons mais des titres de Brassens, Brel ou Fragson. On la surnomme « la chanteuse de minuit » car elle se produit en fin de soirée. Sur son premier disque, publié en 1955 en Belgique, figure la chanson *L'Œillet rouge* écrite par Brigitte Sabouraud. « L'école du cabaret est une école très difficile. Le public est très près de vous, il pénètre toutes vos émotions » dira Barbara.

Le caf'conc'. Alors que, au cabaret, le public venait écouter des chansonniers réciter et chanter des textes d'une certaine tenue littéraire, on allait au café-concert surtout pour se divertir, en fumant, buvant ou dégustant des cerises à l'eau-de-vie, et pour applaudir des interprètes populaires. Le caf'conc' existe depuis le XVIIIe siècle mais impose sa formule particulière à la fin du XIXe siècle avec l'Eldorado ; d'autres sont restés célèbres comme l'Alcazar, l'Alhambra, le Concert Mayol, le Moulin Rouge, le Ba-ta-clan ou la Scala. En proposant un mélange de chansons et d'attractions programmées autour d'une « tête d'affiche », il initie le phénomène du vedettariat : certains artistes, comme Paulus ou Thérésa, deviennent de véritables stars. Tout y est très codifié. Dans un programme digne de ce nom se relaient des artistes spécialisés dans des registres précis avec costumes adéquats : la pierreuse ou gigolette (comme Émilie Buffet), le fantaisiste (Mayol, Dranem), la diseuse (Yvette Guilbert), le gambilleur (Paulus), le tourlourou ou comique troupier (Ouvrard), le comique paysan, l'ahuri, l'épileptique…

Les interprètes sont rarement les auteurs et les compositeurs de leurs chansons. De talentueux faiseurs écrivent et composent des morceaux qui relèvent des différents genres : fantaisie, rengaine ou gaudriole. Citons Bénech et Dumont (*L'Hirondelle du faubourg*), Géo Koger (*Je ne suis pas bien portant*) ou Henri Christiné (*La Petite Tonkinoise*). Harry Fragson, qui lance le « genre anglais », écrivait ses propres chansons, tout comme le barde breton Théodore Botrel (*La Paimpolaise*) et l'inclassable satiriste Georgius. Le succès était tel que, si Paris comptait plus de 150 caf'conc', il en existait aussi en province, surtout dans les grandes capitales régionales et les villes de garnison. Des impresarios y faisaient tourner les artistes parisiens qui côtoyaient ainsi des artistes locaux.

Le music-hall. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, le caf'conc' est passé de mode. Il est supplanté par le music-hall, première intrusion de la culture anglo-saxonne dans le monde du spectacle. Contrairement à ce que l'on croit, sa taille n'est pas supérieure à celle des salles de café-concert. La preuve : certains caf'conc' deviennent des music-halls ! La différence, c'est qu'il y a maintenant une vraie scène qui sépare l'artiste des spectateurs ; on y paie sa place et on ne consomme rien. Le spectacle se présente comme une alternance de numéros visuels et musicaux. Le principe, né en Grande-Bretagne, correspond à une forme de sédentarisation du cirque : jongleurs, cascadeurs, acrobates, prestidigitateurs, dresseurs d'animaux savants, danseurs sont en concurrence avec les chanteurs jusqu'à ce que ceux-ci, grâce à l'essor de la radio et du disque, passent au tout premier plan. Les numéros visuels disparaîtront dans les années 1970. En janvier 1964, à l'Olympia, l'affiche était partagée par les Beatles et Sylvie Vartan ; un jongleur faisait un numéro de quelques minutes entre leurs deux prestations musicales. Les personnalités les plus fortes du caf'conc' – les Dranem, Mayol, Yvette Guilbert – se sont reconverties au music-hall. Elles s'intègrent à ces programmes éclectiques, dits « de variétés », qu'on appelle des revues lorsqu'ils sont scénarisés. Ces spectacles comportent de nombreux décors, des tableaux flamboyants et sont présentés par un meneur ou une meneuse de revue, qui descend généralement un grand escalier, au milieu de girls et de boys. Mistinguett, Maurice Chevalier, Fernandel en sont les grandes vedettes. Les grandes salles ont pour noms : les Folies Bergère, le Moulin Rouge, l'Olympia, Bobino, l'ABC ou l'Alhambra.

LE CAF'CONC' PASSÉ DE MODE EST SUPPLANTÉ PAR LE MUSIC-HALL

Dans les années 1920, la vague de l'exotisme déferle sur le music-hall. Les scènes sont pleines de décors chatoyants, et des rythmes syncopés font leur apparition, comme le cake-walk.

Puis c'est le jazz de la Revue nègre, en 1925 au Théâtre des Champs-Élysées, où l'on découvre l'Afro-Américaine Joséphine Baker, sa voix flûtée de soprano, son léger accent américain, son corps de liane, les seize bananes qui lui servent de ceinture… Le public français l'adoptera et elle le lui rendra bien en chantant « J'ai deux amours : mon pays et Paris ». Dès les années 1930, les music-halls subissent la concurrence du cinéma parlant qui accapare beaucoup de ses salles et la plupart de ses vedettes. À la Libération, il n'en reste plus qu'une petite dizaine à Paris : les spectacles s'organisent autour d'un grand nom de la chanson dont le tour de chant est précédé des prestations de jeunes espoirs, appelés vedettes américaines.

Les tournées en province sont organisées dans la foulée des passages parisiens des grandes stars. Parfois, à l'inverse, les artistes rodent leurs tours de chant en région ou en banlieue dans les théâtres et les cinémas, avant de se produire dans la capitale. À Marseille, l'Alcazar abrite les débuts de Fernandel et de Tino Rossi. Il fermera en 1966 avant de voir ses locaux devenir successivement un cinéma, ●●●

◀ **L'Écluse.** Ce café-cabaret, le Chat Noir des années 1950, emblématique de la chanson rive gauche, accueillera, durant 25 ans, les plus grands talents, chanteurs, attractions, humoristes confondus. Du music-hall de qualité dans un espace grand comme un mouchoir de poche, ce qui explique le jeu de scène de Barbara.

▼ **L'Olympia.** Le premier music-hall est créé boulevard des Capucines en 1893. Les tables ont disparu, salle et scène sont séparées, comme au théâtre. De capacité moyenne (3 000 places), il offre au public un rapport de proximité avec l'artiste, comme on le voit lors de ce récital d'Édith Piaf.

© HUGUES VASSAL/GAMMA

© PIERRE TERRASSON

▲ **Palais Omnisports de Paris-Bercy.** **Le POPB est exemplaire d'une nouvelle conception du concert, plus rentable, qui emprunte aux manifestations sportives. Dans ces lieux qui s'apparentent à des stades, voire des hippodromes, les qualités sonores comptent moins que la dimension grand-messe collective. Ici on devine Jacques Higelin à son piano en 1985.**

un garage et aujourd'hui une bibliothèque. À Paris, l'ABC ferme en 1964, l'Alhambra en 1967 et, en 1983, Bobino est démoli.

Alternatives et surenchères. Les spectacles de chanson investissent les MJC (Maisons des jeunes et de la culture, créées dans les années 1960 par André Malraux), les stades, les gymnases et les salles polyvalentes des municipalités. Dans les grandes villes, les spectacles de music-hall s'installent dans les Palais des sports, les Palais des congrès, les anciens abattoirs. Face à la concurrence du cinéma et de la télévision, les artistes sont obligés de proposer au public des productions où l'on ne lésine pas sur le nombre de musiciens, de danseurs et sur les effets spéciaux. Il faut donc beaucoup de spectateurs pour amortir ces gigantesques machines. Le Stade de France, à Saint-Denis, où Johnny Hallyday se produit en 1998, peut recevoir 80 000 personnes.

Parallèlement se développent des festivals (souvent en plein air) qui jouent le rôle de tremplin pour la découverte de nouveaux talents : Le Printemps de Bourges, Les Francofolies de La Rochelle, les Vieilles Charrues en Bretagne, le festival de Barjac, etc.). Sans oublier les grandes fêtes des organisations politiques qui proposent chaque année des plateaux de chanteurs de plus en plus séduisants : fête de l'Humanité, fête du PSU, fête de Lutte ouvrière, etc.

Les Zénith et le Palais Omnisports de Paris-Bercy. Dans les années 1980, faisant le constat que l'on manque de salles de capacité moyenne pour accueillir les spectacles de musique populaire, le ministère de la Culture, dirigé par Jack Lang, pilote la réalisation d'un prototype de salle modulable : pour certains spectacles, le public peut être au choix debout ou assis et l'on peut y accueillir entre 3 000 et 9 000 spectateurs. Le premier Zénith ouvre à Paris en 1984, au parc de La Villette. Puis suivent Montpellier, Nancy, Pau, Toulon, Caen, Lille, Orléans et Toulouse. Le concept Zénith repose sur un cahier des charges à respecter pour obtenir le label. Celui-ci impose à la société qui gère la salle de ne pas être productrice des spectacles : elle ne prend pas ainsi de risques financiers et c'est une garantie pour l'indépendance et le pluralisme des choix artistiques. Ainsi, la province bénéficie d'une structure de qualité équivalente à celle de la capitale.

LE RAPPORT DU PUBLIC AVEC L'ARTISTE N'EST PLUS TRÈS HUMAIN

Pour rentabiliser des spectacles de plus en plus coûteux, l'habitude est prise de les accueillir dans des lieux de plus en plus gigantesques. En 1983, le Palais Omnisports de Paris-Bercy, dont la salle principale peut recevoir 17 000 spectateurs, ouvre ses portes. La visibilité est parfaite, il n'y a pas de poteau devant les gradins et un réseau de monorails, équipés de convoyeurs, de treuils et de nacelles mobiles, permet l'adaptation aux différents formats de spectacle. On ne peut s'empêcher de penser que, dans ce genre d'espace, le rapport du public avec l'artiste n'est plus très humain et que la chanson intimiste y a moins sa place que la chanson tonitruante. D'où cette vogue, peut-être, depuis quelques années, de chanteurs « hurleurs ».

Pour nous faire mentir, des petits lieux sont aujourd'hui bien vivaces : le Sentier des Halles, la Maroquinerie, le Zèbre de Belleville, etc. Et il existe un music-hall à Paris, place de Clichy, l'Européen (il s'est aussi appelé le Théâtre en rond, car il avait une scène circulaire au centre de la salle) qui fête ses 130 ans : il a accueilli Mayol, Piaf, Trenet, Julien Clerc et aujourd'hui Sanseverino.

Les petites salles actuelles apparaissent comme un compromis entre le café-théâtre et le cabaret d'autrefois. Ce lieu d'apprentissage où les jeunes chanteurs se perfectionnaient dans leur métier, soir après soir, pendant plusieurs années, avant d'enregistrer un disque, manque cruellement. Aujourd'hui, souvent un chanteur débutant enregistre directement un disque sans aucune expérience de la scène. Il n'y a plus de cabaret – l'Écluse, fermée en 1974, est devenue un bar à vin ! – car on ne peut pas dire que les bars ou restaurants à karaoké remplissent le même rôle. •

Faire les Jacques

Les Frères Jacques : quatre voix, quatre corps, plus de deux cent cinquante chansons jouées en trente-six années de présence sur scène.

> HÉLÈNE JARRY, CONSEILLÈRE MUSIQUE AU DÉPARTEMENT ARTS ET CULTURE DU CNDP

Dans ce quatuor vocal qui a occupé les scènes et les ondes de l'après-guerre jusqu'en 1982, personne ne se prénomme Jacques et deux membres seulement sont frères. Le nom du groupe a été trouvé lors d'un passage à la radio. La mode était, aux États-Unis, aux appellations familiales, comme les Andrew Sisters, et les quatre jeunes gens cherchaient le prénom français qui conviendrait le mieux. Un technicien lança : « Pourquoi pas Jacques ? ». Frères Jacques, comme dans la chanson ; Frères Jacques, comme dans l'expression « faire le Jacques », très usitée à cette époque et qui signifie faire l'idiot, faire le pitre. La suggestion avait la force de l'évidence : Frères Jacques ils seraient donc.

La rencontre entre François Soubeyran, Paul Tourenne, André et Georges Bellec se situe dans le contexte de l'ambition d'une culture pour tous, issue de l'esprit de la Libération. Amateurs de théâtre et de musique, ils se retrouvent au sein de l'association Travail et Culture. André Bellec a dans l'idée de fonder un quatuor vocal, pour s'amuser. Tous quatre possèdent un répertoire commun, reflet de celui des auberges de jeunesse : chansons de route, negro spirituals, chansons folkloriques, qu'ils harmonisent à l'oreille. Ils interviennent dans les Comités d'entreprises pour montrer comment monter une chanson. Et ils commencent à se produire : en remplacement du groupe qui allait devenir les Quatre Barbus, à la Comédie des Champs-Élysées, en tournée à travers l'Alsace libérée, avec chansons, poèmes, sketches, matinées pour enfants et… animation du bal local.

POSTER

© KEYSTONE FRANCE

Les Frères Jacques dans les années 1960 (p. 28-29)

En 1946, le déclic. Cette année-là, Jean-Pierre Grenier et Olivier Hussenot les intègrent à leur premier spectacle à la Gaîté-Montparnasse et les amènent à explorer la veine comique. *L'Entrecôte*, parodie de chanson 1900 où la pièce de bœuf est censée tirer les larmes de l'auditeur comme le font *Les Roses blanches*, remporte un franc succès. Ce spectacle est, pour les Frères Jacques, l'occasion de rencontrer celui qui, pendant vingt ans, sera leur pianiste, Pierre Philippe. Bon compositeur, il fait monter le niveau d'exigence musicale pour le groupe et impose des séances de travail solfégique. Il prend en charge la répartition des textes à l'intérieur du quatuor.

L'année 1946, c'est également le début du « graphisme » qui caractérise la présence des Frères Jacques en scène. Ils veulent que des gestes appuient, suggèrent, voire contredisent, ce que raconte le texte. Ils cherchent, ils se corrigent, ils se perfectionnent devant la glace qui surmonte le buffet de l'endroit où ils répètent. Le besoin de travailler avec tout le corps rendra indispensable la présence… d'une glace plus grande. C'est encore en 1946 que se « dessine » leur tenue.

Une tenue graphique. Pour la scène, les Frères Jacques abandonnent le costume de leurs débuts, le pantalon de velours, la chemise sous le pull et le foulard dans l'encolure. Le décorateur Jean-Denis Malclès, intéressé par l'expressivité que le collant peut donner aux corps des danseurs, en habille les Frères Jacques. Mais la découpe initiale sculpte un peu trop la masculinité de leur anatomie. Il conçoit un nouveau modèle, avec collant noir s'arrêtant à la taille et haut de couleur différente pour chacun (bleu, jaune, vert, rouge). La partie supérieure est inspirée du principe du gilet, avec ses pointes sur le devant, complété par des manches longues et un col montant. Les images qui s'associent inconsciemment à cette tenue sont multiples : jarret souligné du jongleur musicien du Moyen Âge, tenue ajustée de l'acrobate, couleurs d'Arlequin distribuées sur quatre personnages. Quatre pour un, un pour quatre. Comme dans un quatuor à cordes où tous les instruments ont, indépendamment de la taille, les mêmes composantes extérieures, les Frères Jacques gomment leurs particularités physiques pour renforcer l'entité qu'est leur ensemble. Pas plus qu'on ne les désigne individuellement par leur nom, on ne peut reconnaître à chacun d'entre eux un rôle déterminé et permanent. Les lignes de la tenue vestimentaire jouent donc dans le sens d'une dématérialisation et d'une géométrisation des corps : ainsi l'alignement des pointes de gilet constitue-t-il une frise.

Des accessoires décisifs. Le décor des tours de chant des Frères Jacques est totalement dépouillé et n'accueille que le piano. Mais les chanteurs eux-mêmes sont porteurs d'accessoires qui précisent l'anecdote, le contexte, la personnalisation. Des couvre-chefs de toutes sortes, chapeaux melon, hauts-de-forme, képis, casquettes, bérets à pompons et canotiers, des parapluies grands et petits, des lunettes et des moustaches, des capes et des bâtons de gendarme, des cerceaux et des cannes. Il y a là de l'inventaire à la Prévert, un Prévert que la route des Frères Jacques ne tardera pas à croiser ; mais auparavant, nous •••

FAIRE LES JACQUES

TDC N° 896 • LA CHANSON FRANÇAISE • 15 AVRIL 2005

nous attarderons sur les gants. En 7 500 représentations, les Frères Jacques en ont utilisé 1 300 paires. Le gant, blanc pour être bien visible, est par excellence l'accessoire qui permet de théâtraliser la chanson : il est le doigt qui accuse, il est la *Truite* selon Schubert, il est l'oiseau, il est les pattes du corbeau, il est la mer de *En sortant de l'école*, il est, bien sûr, le chat. Pas seulement les pattes, que l'on voit ici, de ce félin collectif à quatre moustaches, mais aussi, dans un jeu de mains pas vilain du tout, le petit bout de la queue du chat facétieux de Robert Marcy, qui prend plaisir à perturber les séances de spiritisme. En effet, dans la gestuelle de la chanson, les mains gantées de blanc se rassemblent pour laisser poindre un pouce frétillant et farceur. Cette chanson a des allures de saynète théâtrale avec ses interventions narratives parlées (les quatre premières lignes de chaque couplet) et le rôle de bruiteur confié au piano.

Rencontres d'écrivains. *La Queue du chat* (voir p. 33) date de 1948, l'année des débuts des Frères Jacques à La Rose Rouge. C'est, à Saint-Germain-des-Prés, le cabaret qui voit passer le monde international et français des arts et des lettres, de Charlie Chaplin à Jacques Prévert et aux membres du groupe Octobre. Jacques Canetti, grand découvreur de talents du monde de la chanson et personnage clé de la production, pressent que les Frères Jacques ont besoin de rencontrer « quelque chose de plus fort ». Il leur propose les chansons écrites par Jacques Prévert et Joseph Kosma. La magnifique réussite de cette entreprise repose pour beaucoup sur les arrangements de Pierre Philippe, qui a senti tout le parti à tirer, pour un ensemble vocal, de ces pièces conçues à l'origine pour une voix avec piano. La juxtaposition de la version d'un chanteur seul, Yves Montand par exemple, avec une version du quatuor reste un exercice savoureux.

Aux côtés de Prévert (de *Barbara* à *La Pêche à la baleine*), Jean Cosmos (*La Photographie*, *Le Cirque*), Boris Vian (*Le Tango interminable des perceurs de coffres-forts*), Raymond Queneau (*La Pendule*), Jean-Paul Sartre (*Rue des Blancs-Manteaux*), Jean-Roger Caussimon (*Monsieur William*), Jean de La Fontaine (*Le Corbeau et le Renard*) constituent le panthéon, non exhaustif, des écrivains que les Frères Jacques mettent en voix et en scène. Certaines des chansons préexistent, d'autres naissent avec le groupe, comme *Les Boîtes à musique* de Francis Blanche dont Pierre Philippe invente la musique à partir d'une prononciation rythmée du texte et que les Frères Jacques interpréteront, transformés en automates. Souvent, leur répertoire croise le terrain de l'enfance, grâce à des auteurs qui en ont gardé l'esprit, grâce à l'humour, grâce au goût du jeu et des règles présentes rien que pour le plaisir.

Construire un tour de chant. Les chansons qui constituent le répertoire du groupe au fil des années s'inscrivent dans des tendances qui donnent lieu, pour l'élaboration des programmes, à un travail minutieux. Il s'agit de trouver la meilleure succession possible d'une trentaine de titres, qui nécessitent soit le mime, soit les déplacements chorégraphiés, soit l'immobilité pour les textes d'émotion fragile. Il faut tenir compte de l'alternance des caractères des pièces, de la succession des tonalités musicales, de la diversité des accessoires. Jamais auteurs, toujours interprètes, les Frères Jacques poussent cet art à un degré de rigueur et d'invention que l'on peut trouver dans le répertoire musical savant. À l'appui, ce témoignage de Ricet Barrier qui, entendant la chanson *Dolly 25* qu'il a composée avec Bernard Lelou, n'en revient pas d'être un si bon auteur : « Ils transfigurent la chanson ! ». Gageons que les deux mêmes créateurs furent aussi surpris et ravis de l'odyssée visuelle suggérée par les Frères Jacques pour *Trois cents millions*. On y suit le combat mené par un spermatozoïde pour gagner la place de l'élu.

S'ENVOLENT DEUX GANTS BLANCS AUX ALLURES DE GOÉLANDS

Si l'on date de 1952 le premier récital au sens complet du terme, ce sont neuf programmes qui seront élaborés, tous les trois ou quatre ans. Ils donneront lieu à des récitals (principalement à la Comédie des Champs-Élysées) et à des tournées en Europe, en Afrique, au Canada.

En 1966, le groupe doit faire face au départ de Pierre Philippe. Hubert Degex lui succède au piano. Il est jazzman et apporte une dynamique rythmique que l'on peut noter dans *Les Tics*, qu'il compose sur des paroles d'Alain Poirier. Il sera le pianiste des Frères Jacques jusqu'à leur dernier récital, donné en 1982 au Théâtre de Boulogne-Billancourt, tenu par Jean-Pierre Grenier, celui-là même qui avait fait débuter le quatuor en 1946.

Acrobates de la chanson. Paul Tourenne attribuait leur réussite au fait que lui et ses compagnons étaient « des types moyens » qui avaient « ramé ensemble ». Il ajoutait que la nécessité de se maintenir en forme (collant oblige) leur assurait une bonne santé, qu'ils étaient soudés par le travail et qu'ils mettaient tout au service de l'équipe. Cela semble simple… Plusieurs groupes vocaux de grande qualité se sont lancés, dans la dernière décennie, dans des aventures voisines ; leurs succès témoignent de l'affection des interprètes et du public pour cette forme d'expression. Mais il est évident que la présence constante des Frères Jacques dans le monde artistique de la seconde moitié du siècle, leur carrière d'une régularité sidérante ont quelque chose d'exceptionnel et de difficilement atteignable dans un monde du spectacle qui n'a plus rien à voir avec ce qu'il était entre 1950 et 1980.

Chaval a représenté Les Frères Jacques en « acrobates de la chanson », chacun assurant l'équilibre de l'autre, en un échafaudage qui s'appuie sur le piano tenu par le cinquième homme. Ce dessin est l'un des très nombreux qu'ils ont inspirés. Après Mose, qui les croqua dans leurs justaucorps de la première version, ce furent Moretti, Ronald Searle, Peynet, Pierre Étaix. Jean-Pierre Desclozeaux est l'auteur d'un très beau dessin, inspiré par la disparition de François Soubeyran. On y voit trois Frères Jacques, campant une *Marie-Joseph* à la dérive qui porte à son mât le gilet rouge du compagnon perdu, tandis que s'envolent deux gants blancs aux allures de goélands… •

▲ **Les athlètes complets de la chanson. Portée musicale et acrobatique.** Dessin de Chaval.

SAVOIR +

- *Les Frères Jacques*. Rym musique vidéo, 2005. Double DVD réunissant extraits de spectacles, enregistrements en studio et *Salut les Frères Jacques*, un documentaire de Pierre Tchernia et Paul Tourenne.
- *Fête de la musique 2005*. Scérén-CNDP, 2005. Ce livre-CD, distribué dans toutes les écoles et collèges, comporte, parmi les huit chansons proposées, *En sortant de l'école*, de Prévert et Kosma, par les Frères Jacques.

Chants de chat et de pluie

• Écoute active et productions vocales et corporelles

> PAR MARIE-FRANÇOISE BOURDOT, CONSEILLÈRE PÉDAGOGIQUE EN MUSIQUE

© LAURENT SULLY JAULMES/LES ARTS DÉCORATIFS, MUSÉE DE LA PUBLICITÉ, PARIS

1 LE CHAT EN MUSIQUE

• Analyser des extraits musicaux à travers des instrumentations différentes • Créer des dialogues vocaux et des jeux imitatifs
TDC • DOC P. 33 A et POSTER P. 28-29
DOC + • Enregistrement des trois œuvres citées ci-après

Le Duo des chats • Gioacchino Rossini (1792-1868) a composé en 1822 cette œuvre pour deux voix, soprano et mezzo-soprano ou soprano et baryton avec accompagnement au piano. Le titre original, *Duetto buffo die due gatti*, désigne un genre léger : la bouffonnerie. L'effet comique est dû à l'utilisation des miaulements et au jeu de scène des deux interprètes. Le premier mouvement lent, ou *adagio*, est construit sur une succession de miaulements des deux chats qui se cherchent, se découvrent, s'attirent, et se termine par leurs crachements : *soffio* (écrit sur la partition de Rossini). Dans le second mouvement, les chats interviennent ensemble sur un rythme très lent, l'*andante*. Lors du troisième, ou *allegretto*, le tempo rapide et gai se transforme en un festival joyeux de vocalises « miauliques » pour le duo d'amour. • Après une écoute silencieuse, recueillir les commentaires et analyser l'introduction de l'œuvre : le piano qui accompagne les interprètes, leur nombre et leurs interventions, le timbre des voix selon les versions écoutées. Caractériser les miaulements (doux, tendre, agressif, amoureux, etc.). Au CM, apprendre et chanter à deux voix cette partition.

L'Enfant et les sortilèges • Maurice Ravel (1875-1937) a composé, en 1925, à partir d'un livret de Colette, une fantaisie lyrique (forme ressemblant à un opéra) pour orchestre, solistes et chœurs. La scène des chats se trouve au début de la deuxième partie de l'œuvre. Sur la partition sont notés précisément les jeux scéniques : « L'Enfant se relève péniblement sur son séant. La lune est levée, elle éclaire la pièce. Le Chat noir sort lentement de dessous le fauteuil. Il s'étire, baille et fait sa toilette. » « Le Chat joue et roule une balle de laine. Il arrive auprès de l'Enfant et veut jouer avec la tête blonde comme une pelote. » « La Chatte blanche paraît dans le jardin et lance un appel voluptueux au Chat noir : *Mi-in-hou !* Le Chat interrompt son jeu. » • Travailler sur l'instrumentation et le chant : les deux clarinettes représentent les deux chats et sont accompagnées par l'orchestre. Colette a choisi pour les miaulements des onomatopées très nasales, graves pour le Chat (*Môr-nâ-ou-nâ-ou*), plus aiguës sous l'effet des voyelles pour la Chatte : (*Mi-in-hou ! Mé-in-hou*). Les deux interprètes se livrent à leurs ébats vocaux sur des *glissandi* doublés par l'orchestre (technique d'exécution qui consiste à réaliser un intervalle en glissant rapidement sur tous les sons intermédiaires de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu). Lorsque le Chat tente de s'approcher de la Chatte, celle-ci se « dérobe coquette » en crachant « *Ft !* ». Puis le Chat va rejoindre la Chatte sur des *Hon-hin-hon-hin-honhin* de plus en plus forts : « Et le plafond s'envole et l'Enfant se trouve, avec le Chat et la Chatte, dans le jardin éclairé par la pleine lune et la lueur rose du couchant. » Progressivement la couleur de l'orchestre s'enrichit par un *crescendo* (augmentation du son) qui aboutit par un *accelerando* (en accélérant le mouvement) à un *fortissimo* (jouer très fort). Le morceau se termine sur un point d'orgue (signe : un demi-cercle surmontant un point) qui marque un arrêt variant selon l'interprétation du chef d'orchestre. • Noter les réactions des élèves à cette musique datant de l'entre-deux-guerres, influencée par la musique de jazz, et dont l'orchestre est très fourni. Expliquer qu'il faut que les voix passent au-dessus de l'orchestre et que les solistes chantent sans micro. Présenter la clarinette, instrument à vent, à anche simple, dont l'ancêtre est le chalumeau et qui appartient à la famille des bois comme le piccolo (petite flûte), la flûte, le hautbois et le basson. • Comparer l'ambiance de cet extrait avec celui de Rossini : l'un est plein d'humour, l'autre plus réaliste, voire agressif.

Pierre et le Loup • Serguei Prokofiev (1891-1953) a composé cette œuvre pour familiariser les enfants avec les instruments de l'orchestre. Le récitant a un rôle déterminant pour la compréhension du texte. Comparer le timbre des récitants à partir de plusieurs enregistrements : Gérard Philippe, Claude Dauphin, Charles Aznavour, Peter Ustinov, Jacques Higelin, Smaïn. Travailler sur la voix parlée, les intonations, les expressions, l'articulation mais aussi la respiration. Écouter le timbre de la clarinette qui, ici aussi, représente le chat. Mémoriser l'exposition du thème du chat. • Affiner l'écoute en exploitant le passage suivant : « Soudain, quelque chose attira l'attention de Pierre. Il aperçut un chat

qui s'approchait en rampant dans l'herbe. Le chat pensa : "L'oiseau est tout absorbé dans sa querelle avec le canard. Quel bon déjeuner vais-je faire !" Comme un voleur, il se glissa vers lui sur ses pattes de velours. "Fais attention !" s'écria Pierre ; et l'oiseau s'envola immédiatement. » Le rythme balancé du thème permet de visualiser les pattes du chat qui se posent sans bruit sur le sol. Remarquer le coup de cymbales lorsque le chat veut attraper l'oiseau.

Activités • Imiter le chat et ses postures (se détendre, s'étirer, bâiller, etc.) pour se décontracter, fortifier les muscles du dos et ceux du visage ainsi que les cordes vocales. Interpréter les miaulements du chaton (voix aiguë) puis du matou (voix grave). Souffler en crachant comme un chat *fff* ou *tchi* en dosant son expiration de très lente à très rapide. Miauler en modulant sa voix : en chuchotant, en murmurant, en chantant sur les trois syllabes « MI-A-OU » avec rapidité. Jouer avec la dynamique : *forte* (fort) ou *piano* (doucement) en séparant les syllabes. Jouer avec les hauteurs : aigu et grave, en des mouvements ascendants ou descendants en insistant sur les voyelles « I-A-OU ». • Prolonger les activités en travaillant sur des déplacements lents et silencieux : démarche féline, épaules rentrées, contorsions du corps, expressions du visage, mains qui font pattes de velours ou sortent les griffes. Se faire chat gai, triste, quémandeur, timide ou au contraire dominant. • Jouer avec la voix en miaulant de fatigue, de joie, de peur ou d'agressivité. • Donner en lecture le doc A et organiser un spectacle autour d'une histoire de chats en introduisant des dialogues verbaux et miaulés, s'inspirer du **POSTER** pour le jeu des acteurs, les costumes éventuels, etc.

Prolongements • En CM, montrer des extraits de *Cats* (1981), la comédie musicale d'Andrew Lloyd Webber, où l'on retrouve le chant, la danse, la pantomime, les costumes (VHS ou DVD dans le commerce et en vidéothèque). • En arts plastiques, conduire une recherche sur les chats : *Nature morte au perroquet et lièvre* de Claude-François Desportes (1723) ; *Trois chats* de Franz Marc (1913) ; *Chat saisissant un oiseau* de Pablo Picasso (1939). • En littérature, voir le traitement du chat chez Yvan Pommeaux (*TDC* n°878) et chez Colette (*TDC* n° 880).

2 LA PLUIE EN CHANSON

• Écouter, analyser des chansons à travers une thématique commune • Créer des dialogues vocaux et des jeux imitatifs
***TDC* • DOC P. 33 B et C**

Docs B et C • Observer la structure en couplets du doc B et celle du rondeau pour le doc C alternant couplet et refrain, forme plus musicale adoptée par la plupart de nos chansons populaires. Comparer le rythme des vers, c'est-à-dire le mouvement des phrases, des strophes ainsi que le nombre de pieds par vers. Étudier le jeu des sonorités, les rimes pauvres : la voyelle seule est semblable, il ne s'agit que d'une simple assonance (remué/frappé) ; les rimes suffisantes : le groupe final consonne-voyelle ou voyelle-consonne est le même dans les deux mots et la finale présente deux sons identiques (route/doute, rescousse/frimousse). Noter les respirations mais aussi les ponctuations. Rechercher les élisions : effacement d'une voyelle, notamment le e muet (p'tit, tell'ment, etc.). Caractériser l'humour du doc B : comment la chanson commence-t-elle ? comment finit-elle ? • Les élèves mémoriseront le texte, ensuite la mélodie et enfin prendront du plaisir à la chanter. L'enseignant fera écouter une interprétation des Frères Jacques et chantera à son tour en choisissant comme note de départ un ré (avec un clavier ou à l'aide d'un diapason à bouche qui donne toutes les notes de la gamme). Cette musique, écrite en sol majeur (un # à la clé), correspond à la tessiture des enfants de cet âge : ni trop grave, ce qui tasse la voix, ni trop aigué, ce qui fait dérailler et chanter faux. Les élèves apprendront peu à peu la mélodie, l'enseignant veillera à la justesse. • Écouter un enregistrement dans lequel Brassens s'accompagne à la guitare. Remarquer les effets de diction et d'articulation. Lire le doc C à voix haute et de manière expressive, en variant les interprétations (joie, curiosité, ironie, surprise, séduction, etc.) et en jouant avec la voix neutre d'un présentateur. La chanson sera apprise au CM en respectant l'écriture rythmique : triolets, croches pointées suivies d'une double croche sur un tempo assez rapide. Un accompagnement musical à la guitare ou au piano servira de soutien pour les voix. Le refrain, plus lent, est un slow (une danse lente) et peut se retenir très vite. Au cycle 2, lire, à tour de rôle, les trois couplets ; le refrain sera repris en chœur par l'ensemble de la classe.

Activités • Utiliser l'image et la lecture du **POSTER** pour présenter les Frères Jacques. Monter collectivement un projet : jeu de déplacement en donnant l'illusion de tenir un parapluie. Les groupes choisissent l'une ou l'autre des chansons B et C et se distribuent les rôles ; ils explorent l'espace, adaptent leur action à celles des autres. • Introduire des jeux vocaux : un groupe peut évoquer la pluie qui tombe par des bruits créés avec la langue dans la cavité buccale. Pour les petites gouttes de pluie, le bout de la langue tape irrégulièrement contre les dents du haut ; on évoquera une pluie un peu plus forte en maîtrisant le claquement de la langue sur le palais. Enfin on ajoutera des onomatopées diverses telles que flic, flac, floc ; tip, tip, top, etc.

A La Queue du chat

• **Robert MARCY (paroles et musique), 1948, © Nouvelles Éditions Méridian**

Le médium était concentré,
L'assistance était convulsée,
La tabl' soudain a remué
Et l'esprit frappeur a frappé.

REFRAIN
« C'n'est qu' le p'tit bout d'la queue du chat
Qui vous électrise
C'n'est qu' le p'tit bout d'la queue du chat
Qui a fait c'bruit là.
Non l'esprit n'est pas encor' là,
Unissons nos fluides
Et recommençons nos ébats
Que le chat gâcha. »

Puis un souffle étrange a passé,
Une ombre au mur s'est profilée
L'assistanc' s'est mise à trembler,
Mais le médium a déclaré : REFRAIN

Alors en rond on se remit,
Et puis on attendit l'esprit,
Quand une dam' poussa un cri
En disant : « Ça y est, je l'sens, c'est lui… »

Mais non, voyons !…

« C'n'est qu' le p'tit bout d'la queue du chat
Qui vous électrise
C'n'est qu' le p'tit bout d'la queue du chat
Que pensiez-vous là.
Non, l'esprit n'aurait pas fait ça,
Vous n'avez pas d'fluide. »
Le médium alors se fâcha
Et chassa le chat.

Un' voix dit : « Miaou, me voilà »,
Quell' drôl' de surprise,
Car l'esprit s'était caché là
Dans la queue du…
Dans la queue du…
Dans la… queue du chat.

B À la Saint-Médard

• **Rudi RÉVIL (musique), Michel VAUCAIRE (paroles), 1952, © Les Éditions Métropolitaines Eur.**

À la Saint-Médard, mon Dieu qu'il a plu
Au coin du boul'vard et de la p'tit' rue.
À la Saint-Médard, mon Dieu qu'il a plu
Y'aurait pas eu d'bar, on était fichus !
À la Saint-Médard, mon Dieu qu'on s'est plu
Tous deux au comptoir en buvant un jus.
À l'abri dans l'bar, on s'est tell'ment plu
Qu'on est sortis tard, quand il a plus plu.

Quand il pleut le jour de la Saint-Médard
Pendant quarant' jours faut prendr' son riflard.
Les marchands d'pépins et de water-proofs
Se frottent les mains, faut bien qu'ces gens bouff'nt !
Dans notr' petit bar, on se retrouvait
À midi un quart et on attendait.
Quand il pleut dehors, dedans on est bien
Car, pour le confort, la pluie ne vaut rien.

Pour tout arranger il a encor' plu
La Saint-Barnabé, oh ça, tant et plus !
Pour bien nous sécher au bar on a bu
Trois jus arrosés, puis on s'est replu.
Saint-Truc, Saint-Machin, toujours il pleuvait
Dans le bar du coin, au sec on s'aimait.
Au bout d'quarant' jours, quand il a fait beau
Notre histoir' d'amour est tombée dans l'eau.

C Le Parapluie

• **Georges BRASSENS (paroles et musique), 1952, © Warner chapelle**

Il pleuvait fort sur la grand-route,
Ell'cheminait sans parapluie.
J'en avais un, volé, sans doute,
Le matin même à un ami ;
Courant alors à sa rescousse,
Je lui propose un peu d'abri.
En séchant l'eau de sa frimousse,
D'un air très doux, ell' m'a dit « oui ».

REFRAIN
Un p'tit coin d'parapluie
Contre un coin d'paradis,
Elle avait quelque chos' d'un ange,
Un p'tit coin d'paradis,
Contre un coin d'parapluie,
Je n'perdais pas au chang', pardi !

Chemin faisant, que ce fut tendre
D'ouïr à deux le chant joli
Que l'eau du ciel faisait entendre
Sur le toit de mon parapluie !
J'aurais voulu, comme au déluge,
Voir sans arrêt tomber la pluie,
Pour la garder, sous mon refuge,
Quarante jours, quarante nuits.

REFRAIN

Mais bêtement, même en orage,
Les routes vont vers des pays ;
Bientôt le sien fit un barrage
À l'horizon de ma folie !
Il a fallu qu'elle me quitte,
Après m'avoir dit grand merci,
Et je l'ai vue, toute petite,
Partir gaiement vers mon oubli…

REFRAIN

Chansons populaires

• Découvrir et s'approprier des éléments musicaux et culturels

> PAR MARIE-FRANÇOISE BOURDOT, CONSEILLÈRE PÉDAGOGIQUE EN MUSIQUE

DE LA COMPTINE À LA CHANSON

• Entrer dans la chanson par les premiers jeux parlés ou chantés • Découvrir un patrimoine musical lié à l'Histoire

TDC • DOC P. 35 A à E

La comptine • L'origine de ce mot reste inconnue. Selon le Robert, qui situe son apparition en 1922, c'est « une formule enfantine chantée, parlée ou scandée ». On retrouve dans toutes les régions de France des comptines aux versions variées, car elles proviennent de la tradition orale. Leur premier rôle est de compter pour éliminer : le compteur, au milieu du cercle des joueurs, désigne, tour à tour, chaque enfant par un geste très régulier soit sur une scansion syllabique régulière, soit sur les temps d'une formulette rythmique parlée ou chantée. Sur la dernière syllabe, le geste accentué indique l'élimination du joueur désigné. Voir **SAVOIR +** p. 37.

La chanson populaire • Généralement plus structurée et plus longue que la comptine, elle raconte souvent une histoire. La plupart d'entre elles écrites avant la Révolution sont d'auteurs anonymes dont la plus grande gloire était de disparaître derrière leur œuvre renouvelée par les générations futures car il n'existait pas encore de droits d'auteur (créés en 1851 sous le nom de Sacem : Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique). Souvent le même timbre (ou air d'une chanson connue) se retrouve sur des couplets nouveaux ou d'actualité véhiculant ainsi dans la mémoire collective des mélodies et des textes.

Histoire d'une chanson qui devient comptine • La musique du doc A provient d'une romance (doc B) publiée en 1740 dont l'auteur est anonyme. L'air est noté dans un recueil sous le nom de *La Confidence* avec la mention « musique de Rameau et Campra ». Il faisait partie du répertoire des clavecinistes. C'est une bergerette où une jeune bergère vient conter à sa mère le récit de son aventure amoureuse. C'est lors de son deuxième séjour à Paris, en 1778, que Mozart, l'ayant entendue, en compose douze variations pour piano. Elle paraît dans les recueils enfantins à la fin du XIXe siècle dans une parodie pudique (doc C). • Les jeunes élèves chanteront pour le plaisir, mais les plus grands seront invités à découvrir le rôle de ces chansons qui ont traversé le temps et les générations en répertoriant celles qu'ils connaissent et qui évoquent un personnage historique. • *Malbrough* date du règne de Louis XIV et de la guerre entre la France et l'Angleterre. Les Français, qui n'avaient aucune sympathie pour John Churchill, duc de Malborough, créèrent quelques couplets à la suite de la bataille de Malplaquet en 1709. Cette chanson devint populaire en 1781, grâce à la nourrice Dame Poitrine, qui la chantait au Dauphin. • La chanson *Cadet Rousselle*, créée en 1792, fut inspirée par une autre plus ancienne, *Jean de Nivelle*, datant de 1612. Le personnage évoqué a la réputation d'avoir existé et d'être originaire de Cambrai. Sous la Terreur, Cadet Rousselle devint le chant de ralliement des royalistes en Provence. • *Le Bon Roi Dagobert*, chanté par les soldats français de la Révolution, date du XVIIIe siècle et fait allusion au fils de Clotaire II, roi des Francs. • *Au clair de la lune*, dont l'auteur et le compositeur nous sont inconnus (on a parfois attribué la musique à Lully), est certainement la plus populaire des chansons enfantines. Elle reproduit un air à la mode et s'inspire de Pierrot, personnage de la *commedia dell'arte*, introduite en France dès le XVe siècle. Les deux premiers couplets mentionnés en 1846 dans le recueil des *Chansons et rondes enfantines* de du Mersan sont bien connus. En revanche, les deux derniers (doc D) ont été censurés car ils relatent les aventures, trop galantes pour l'époque, de Lubin (Arlequin) et de sa brune (Colombine). • *L'Hospitalité* ou *Il pleut, il pleut bergère* est une romance fort connue, du moins son premier couplet. Publiée en 1782, elle fut écrite par Philippe Fabre d'Églantine et mise en musique par le violoniste Victor Simon. Elle comprend six couplets qui eurent un énorme succès à l'époque où la mode des bergeries fut lancée par Marie-Antoinette, qui souhaitait se retirer avec ses enfants et ses animaux au Petit Trianon, et par la Bergerie royale de Rambouillet, qui possédait un troupeau de plus de trois cents mérinos venus d'Espagne. En 1789, elle était chantée par tous. Lors de la prise de la Bastille et de la création de la Garde nationale, on célébra cet événement sur de nouvelles paroles (doc E). Fabre d'Églantine fut aussi l'un des créateurs du calendrier républicain de 1792. Il eut pour amis Camille Desmoulins et Danton. La tradition raconte que, lors de son exécution le 5 avril 1794, il fredonnait sa chanson dans la charrette qui le menait à la guillotine.

A Quand trois poules vont aux champs

Quand trois poules vont aux champs
La première va devant
La deuxièm' suit la première
La troisième vient derrière
Quand trois poules vont aux champs
La première va devant.

C Variante

• Musique de Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)

Ah ! Vous dirai-je, maman,
Ce qui cause mon tourment ?
Papa veut que je raisonne
Comme une grande personne.
Moi je dis que les bonbons
Valent mieux que la raison.

D Au clair de la lune

• Deux dernières strophes de la chanson, paroles et musique anonymes, vers 1780

Au clair de la lune
L'aimable Lubin
Frappe chez la brune
Elle/Qui répond soudain :
« Qui frappe de la sorte ? »
Il dit à son tour :
« Ouvrez votre porte
Pour le dieu d'Amour. »

Au clair de la lune
On n'y voit qu'un peu.
On chercha la plume,
On chercha le feu.
En cherchant d'la sorte,
Je n'sais c'qu'on trouva.
Mais je sais qu' la porte
Sur eux se ferma !

E Une variante

• Variante de *L'Hospitalité* ou *Il pleut, il pleut bergère*, paroles de Philippe FABRE D'ÉGLANTINE (1750-1794), musique de Victor SIMON, 1780, chantée lors de la prise de la Bastille par la Garde nationale, 1789

Frères, courons aux armes !
L'empire est en danger.
Dans ces moments d'alarme
Courons le dégager.
Tous bouillants d'énergie,
Tous fiers de nos succès,
Prouvons à la patrie
Que nous sommes Français.

B La Confidence

• Musique de Jean-Philippe RAMEAU (1683-1754) et André CAMPRA (1660-1744)

Ah ! Vous dirai-je, maman,
Ce qui cause mon tourment ?
Depuis que j'ai vu Silvandre
Me regarder d'un air tendre,
Mon cœur dit à tout moment :
Peut-on vivre sans amant ?

L'autre jour, dans un bosquet,
De fleurs il fit un bouquet.
Il en para ma houlette,
Me disant « Belle Brunette,
Flore est moins belle que toi,
L'amour moins tendre que moi. »

[…]

Je rougis, et par malheur,
Un soupir trahit mon cœur.
Le cruel avec adresse
Profita de ma faiblesse ;
Hélas ! maman, un faux pas
Me fit tomber dans ses bras.

Je n'avais pour tout soutien
Que ma houlette et mon chien ;
L'amour voulant ma défaite
Écarta chien et houlette ;
Ah ! qu'on goûte de douceur,
Quand l'amour prend soin du cœur.

▼ Il pleut bergère. Imagerie populaire au pochoir Vagne.
Anonyme, vers 1890-1899.

© COLL. KHARBINE-TAPABOR

Chants et langues imaginaires

• De l'écoute musicale à la production : jeux de langues, de voix et de mots

> PAR MARIE-FRANÇOISE BOURDOT, CONSEILLÈRE PÉDAGOGIQUE EN MUSIQUE

1 DANS QUELQUES ŒUVRES MUSICALES

• Écouter des pièces vocales appartenant au patrimoine musical, les caractériser et les situer dans leurs époques respectives
***TDC* • DOC P. 38-39 A à H**
DOC + • Jean-Baptiste LULLY, *Les Comédies-ballets* • Henri PURCELL, *Didon et Énée*

Sorciers et formules magiques • Écouter l'air de Colas le magicien (doc A), extrait de *Bastien et Bastienne*, premier opéra de Mozart (1756-1791) composé à l'âge de douze ans sur un livret de Friedrich Wilhelm Weiskern (1710-1768). Bastienne est amoureuse de Bastien qui l'a délaissée, aussi joue-t-elle à la coquette indifférente. Désespéré, Bastien demande à Colas, son ami magicien, de consulter son grimoire et de prononcer une formule magique pour que sa bien-aimée lui revienne. Écouter sans commentaire une première fois (durée : 1 min). Questionner : que comprenons-nous ? quelle est cette langue ? En fait, il s'agit de magie. • Comparer avec un autre air (doc D), celui de la sorcière Grignotte d'*Hänsel et Gretel* d'Humperdinck (1854-1921) qui transforme dans son four magique les petits enfants en pain d'épice. Grâce à sa baguette et à sa formule magiques, elle jette un sort sur Hänsel et Gretel et les immobilise. Écouter cette formule (durée : 1 min 24). Comment est-elle composée ? Noter la répétition des mots, la suite de voyelles et l'importance des consonnes sourdes [k], sonores [b], ainsi que la consonne nasale sonore [m], qui accentue le côté moqueur, méchant et sarcastique de la sorcière. • Prolonger la séance avec le chœur des sorcières (durée : moins d'une minute) dans *Didon et Énée* de Purcell (1659-1695). Les élèves analyseront cet extrait : c'est un chœur à quatre voix (acte I, scènes XVI et XVIII) avec des voix de femmes et d'hommes qui chantent en entrées successives sur « Ho ho ho ho » en notes très piquées, détachées, comme des rires ironiques, moqueurs voire diaboliques.

Étranges langues étrangères • Écouter, lire et imaginer la cérémonie de la turquerie (durée 12 min 30) dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (acte IV, scène IV) sur les intermèdes musicaux de Lully (1632-1687). Au cycle 3 et en fin de cycle 2, l'enseignant situe Molière, auteur et acteur, ainsi que Lully, musicien à la cour de Louis XIV. Puis il raconte l'histoire du *Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet, où le personnage principal, imbu de lui-même, veut tout connaître, tout savoir, mais refuse le mariage de sa fille Lucile avec Cléonte. Le doc B présente comme une farce la rencontre de Cléonte, déguisé en altesse turque, et de Covielle, faisant la traduction à monsieur Jourdain. Cléonte cherche à impressionner son hôte afin d'épouser sa fille. Mais il lui faut passer par la turquerie : présentation, intronisation de monsieur Jourdain en « Mamamouchi ». Molière a créé une fausse langue turque avec des mots inventés sur une majorité de voyelles que les élèves rechercheront. • La scène de la théière et la tasse chinoise dans *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel (1875-1937) sur un texte de Colette (doc E) présente d'autres langues inventées. L'enfant a cassé, en les jetant avec rage sur le sol, la théière et la tasse. La Théière (personnifiée) chante en un anglais inventé et menace l'enfant (durée : moins d'une minute) ; la Tasse chante elle aussi en faux chinois (durée : 1 min 30). Ces échanges entre les deux porcelaines sont influencées par le jazz (ragtime) et une musique chinoise s'inspirant de la gamme pentatonique. • Comparer avec l'opéra-bouffe, *Ba-ta-clan*, de Jacques Offenbach (1818-1880) dans le quatuor chinois (acte I, scène I) où les personnages aux prénoms étranges de Fé-an-nich-ton, Ké-ki-ka-ko, Fé-ni-han et Ko-ko-ri-ko jouent sur le son des voyelles (doc C). • Jacques Offenbach a aussi créé un italien très particulier dans *Monsieur Choufleuri restera chez lui* (acte I, scène VI). Lire et fredonner ensemble la chanson d'Ernestine du doc F. • **Activités.** Inventer à son tour une langue et converser avec ses camarades. Au début, improviser puis se donner un thème (dispute, consolation d'un ami triste, récit de voyage). S'enregistrer et commenter.

Sons fantaisistes de l'environnement • D'autres compositeurs ont cherché à imiter les cris de la nature. C'est le cas de Clément Janequin (1485-1558) qui a composé *Le Chant des oyseaulx*, pour quatre voix *a capella* (sans accompagnement), d'une durée de trois minutes environ. Lire le doc G et mémoriser quelques onomatopées. Transformer la classe en volière : chacun imite à son rythme le chant, les cris ou les appels des oiseaux, puis se tait par exemple au son du coucou. • Janequin s'est

© ALAIN NOGUES/CORBIS SYGMA

▲ **Comic strip.** **Brigitte Bardot et Serge Gainsbourg dans le décor des onomatopées de la chanson.**

attiré les faveurs de François Ier en louant ses mérites guerriers dans *La Bataille de Marignan* appelée aussi *La Bataille ou la Guerre*. Cette chanson est composée en deux parties : la première est l'appel des compagnons soutenant le roi François. Écouter la deuxième partie qui dure environ trois minutes à l'aide du doc H : la bataille s'engage. Montrer que le mot par ses sonorités peut imiter la chose qu'il signifie ou les qualités de celle-ci : les onomatopées reproduisent les bruits du combat (sons des trompettes, choc des épées, claquements des arquebuses, heurts et galop des chevaux) et suggèrent la confusion qui règne durant l'affrontement. Observer la combinaison judicieuse des lettres pour créer toutes sortes d'onomatopées ainsi que le redoublement ou l'inversement des syllabes pour le rythme. Donner quelques définitions (boutez selle : mettez les selles ; bruyez : faites du bruit ; gros courtaux et faucons : pièces d'artillerie, espèces de canons). • Dans les scènes situées au jardin de *L'Enfant et les sortilèges*, Maurice Ravel fait interpréter les rainettes par les sopranos et les alti sur des *Kékékékékéké kék*, les crapauds par les ténors et les premières basses sur des *Cô-âc, cô-âc* avec pour fond le rire de chouettes chanté par les deuxièmes basses, d'une manière très nasale : *Hinhon, hinhon* (durée : 1 min 6).

2 DANS LA CHANSON FRANÇAISE

• Développer le plaisir de jouer avec le langage et les inventions verbales

***TDC* • DOC P. 39 I à L**

Jean Constantin • Ce chanteur de variétés, passionné de piano et de jazz, s'est amusé à mettre en chanson des virelangues comme « Ton thé t'a-t-il ôté ta toux ? ». Quelle consonne commence presque chaque mot ? Découper en syllabes en chantonnant à l'aide de petits tirets : ton-thé-ta-til, etc. Dire à voix haute, d'abord lentement en articulant puis de plus en plus vite les virelangues suivants : « La roue roule sur la route », « Au bout du pont la cane y couve la poule y pond ». Inventer à son tour des phrases courtes où chaque mot commence par la même lettre puis d'autres contenant la même syllabe. S'amuser à les répéter. • Écouter et lire *Shah, shah persan* (doc J). Que comprenons-nous ? Chercher les mots qui se ressemblent (shah/pacha). Qu'ont-ils en commun ? À quel animal font-ils penser ? Définir l'homophonie et l'homonymie. Rechercher les jeux de langue fondés sur l'oralité : les élisions (effacement dans les chansons de la voyelle finale d'un mot, comme « tout' les femm' »), les abréviations (« t'ét' ») et ceux qui caractérisent l'humour (« ses mimi, ses mimi, ses milliards »).

Boby Lapointe • Écouter dans un premier temps *Le Poisson fa* (doc K) sans montrer le texte aux élèves et demander de lister les mots entendus. Sous forme ludique, dicter le début du texte puis comparer les écrits obtenus avec le texte de la chanson. L'enseignant fera ainsi découvrir divers pièges orthographiques de la langue française tout en mettant en évidence les effets de création verbale.

Charles Trenet • Il a lui aussi mis en musique des virelangues : *Débit de l'eau, débit de lait*, *Le Serpent Python*, et utilisé des onomatopées dans *Boum !* (doc I, chanson intégrale : www.paroles.net/texte/11790). Mémoriser et chanter cette chanson, composer des textes narrant une ou plusieurs situations quotidiennes à partir d'onomatopées et les mettre en musique.

Serge Gainsbourg • Après l'écoute de *Comic strip* (doc L), demander aux élèves de noter et d'enregistrer les onomatopées et interjections qu'ils connaissent en y mettant l'intonation voulue. Enrichir ce corpus en organisant une recherche à travers les dessins d'humour et les bandes dessinées. Créer des mots ou des expressions en réfléchissant aux différentes manières de transcrire des sons.

SAVOIR +

• BAUCOMONT Jean, GUILBAT Franck, PINON Roger, SOUPAULT Philippe. *Les Comptines de langue française*. Paris : Seghers, 1979.
• BOURDOT Marie-Françoise. *Comptines en liberté*. CD. Paris : Nathan, 1992.
• BOURDOT Marie-Françoise. *Jeux chantés, jeux dansés*. Livret + CD. Paris : Nathan, 2002.
• MAILLET Béatrice. *Virelangues*. CD Enfance et Musique, 1996. Compilation de jeux de langue qui ont traversé les générations.
• www.paroles.net/texte
• www.ac-orleans-tours.fr/ia18/musique/lenfant.htm
• www.ac-nancy-metz.fr/em/cgi-bin/interaca/fiche.asp?PNum=548

A Air de Colas

• Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791), *Bastien et Bastienne*, livret de Friedrich Wilhelm WEISKERN (1710-1768), 1768

Digui, dagui,
chouri, mouri
horum, harum,
lirum, larum,
raudi, maudi,
giri, gari,
posito,
besti, basti,
saron froh,
fatto, matto,
quid pro quo.

B La Turquerie

• MOLIÈRE (1622-1673), *Le Bourgeois gentilhomme* (extrait), 1670, acte IV, scène iv

CLÉONTE – Bel-men.
COVIELLE – Il dit que vous alliez vite avec lui vous préparer pour la cérémonie, afin de voir ensuite votre fille et de conclure le mariage.
MONSIEUR JOURDAIN – Tant de choses en deux mots ?
COVIELLE – Oui, la langue turque est comme cela, elle dit beaucoup en peu de paroles.
[…]
Mahameta per Giourdina
Mi pregar sera e matina :
Voler far un Paladina
De Giourdina, de Giourdina.
Dar turbanta, e dar scarcina
Con galera e brigantina
Per deffender Palestina.
Mahameta per Giourdina. […]
Hu la ba ba la chou ba la ba ba la da.

C Quatuor chinois

• Jacques OFFENBACH (1818-1880), *Ba-ta-clan*, 1855

FÉ-AN-NICH-TON
Maxala, Chapalaxa, rapataxa, Rafaxa, Danaraxa, Fanaraxa, Canarata, Asanaxa… ah, ah
KÉ-KI-KA-KO
Ribixi, midississi ! fifiliti, grissisissi, ripitissi, criminissi, fifissiti, bidississi
FÉ-NI-HAN
Turnussussu, punugussugussu ! Murlutussu, turlu-turlutu !
KO-KO-RI-KO
Mollotitodododo ! Donodonoloxo cobolo !

D Air de la sorcière

• Engelbert HUMPERDINCK (1854-1921), *Hänsel et Gretel*, 1893

Hokuspokus, bonus jokus,
Malus lokus, hokuspokus !
Bonus jokus, malus lokus !
Hokuspokus, bonus jokus,
Malus lokus, hokuspokus !

E La Théière et la Tasse

• Maurice RAVEL (1875-1937), *L'Enfant et les sortilèges*, 1925, livret de COLETTE (1873-1954), © Éditions Durand

LA THÉIÈRE
Black and costaud,
Black and chic, jolly fellow,
I punch, Sir, I punch your nose,
I knock out you, stupid chose !
Black and thick, and vrai beau gosse,
I boxe you, I marm'lad'you…

LA TASSE
Keng-ça-fou, Ma-jong,
Keng-ça-fou, puis-kong-kong-pran-pa,
Ça-oh-râ, Ça-oh-râ, Ça-oh-râ,
Ça-oh-râ, Cas-ka-ra, harakiri, Sessue Hayakawa,
Hâ ! Ça-oh-râ toujours l'air chinoâ.

F La chanson d'Ernestine

• Jacques OFFENBACH (1818-1880), *Monsieur Choufleuri restera chez lui*, 1861, acte I, scène VI

Italia, la belle mia belle patria !
Bona pasta frolla. Macaroni buona !
Je suis ô Pamela del dogino figlia,
Nativa Montmartro, questa Batignoila,
Depuis l'annexione, c'est moins loin que l'Odéooone.

G Le Chant des oyseaulx

• Clément JANEQUIN (1485-1558), *in Chansons*, recueil de Pierre ATTAINGNANT, 1538

Frian, frian…
Tar, tar…
Velecy, velecy…
Ticun, ticun…
Coqui, coqui…
Quilara, quilara…
Huit, huit…
Teo, teo, teo…
Quio, quio…
Fouquet, fouquet…
Oy ti, oy ti trr…
Turi, turi, qrr, quibi, quibi, frrfiti, fiti, frr…

H La Bataille de Marignan

• **Clément JANEQUIN (1485-1558), *in Chansons*, recueil de Pierre ATTAINGNANT, 1538**

Sonnez, trompettes et clairons,
Pour réjouir les compagnons…
Fan, ferelereran fan, ferelereran fan fan, fan feyne fa…
Fairarira… Boutez selle, boutez selle…
À l'étendard, à l'étentard… Gens d'armes
À cheval… Tôt à l'étendard, tôt à l'étendard.
Ferelereran fan, ferelereran fan, ferelereran fan feyne…

Bruyez, tonnez, bruyez,
Bombardes et canons,
Bruyez, tonnez, bruyez,
Gros courtaux et faucons,
Pour secourir les compagnons…
Von, von, patipatoc, von von…

Tarirarirara reyne, tarirarirarira, la, la, la…
La lirelon, la lirelon… pon pon… la
La la lon la… Courage, courage… France !
France ! Tarirarira… donnez des horions !
Chipe, chope, torche, lorgne, chipe, chope, torche
Lorgne, patipatac, patipatac, trique trac, patipatac […]

Fan, ferelerelan fan
Fairarira…
Von, von, patipatov,…
Tarirarirarira reyne
Tarirarirarira, lalala…
La lirelon…
Pon pon pon…
Donnez des horions !
Chipe, chope, torche, lorgne…
Patipatac…
Trique trac, patitrac…

I Boum !

• **Charles TRENET (paroles et musique), 1938, © Éditions Raoul Breton**

La pendule fait tic-tac, tic tic
Les oiseaux du lac pic-pac pic pic
Glou glou glou font tous les dindons
Et la jolie cloche ding din don.

Mais… Boum !
Quand notre cœur fait Boum !
Tout avec lui dit Boum !
Et c'est l'amour qui s'éveille. […]

Le vent dans les bois fait hou hou hou
La biche aux abois fait mê mê mê
La vaisselle cassée fait cric cric crac
Et les pieds mouillés font flic flic flac.

Mais… Boum !
Quand notre cœur fait Boum !
Tout avec lui dit Boum !
L'oiseau dit Boum ! c'est l'orage. […]

J Shah, shah persan

• **Jean CONSTANTIN (paroles), Michèle PERSANE (musique), 1958, © Éditions Comufra**

C'était un shah, t'ét'un shah, t'ét'un shah,
Un pacha plein d'argent,
Shah persan si puissant,
Que dans son, que dans son, que dans son, son harem
Tout' les femm' lui disaient :
« Shah, shah, shah, comme on t'aime ! »
Mais, malgré ses mimi, ses mimi, ses milliards,
Le pacha, shah, shah, shah, avait bien le cafard,
Des pépés, des pépés, des pétrol' il était saturé.

K Le Poisson fa

• **Boby LAPOINTE, 1960 , © Warner chapelle**

Il était une fois
Un poisson fa.
Il aurait pu être poisson-scie,
Ou raie,
Ou sole,
Ou tout simplement poisson d'eau,
Ou même un poisson un peu là,
Non, non, il était poisson fa :
Un poisson fa,
Voilà. […]

L Comic strip

• **Serge GAINSBOURG, 1967, © Emi France**

REFRAIN
Viens petite fill' dans mon comic strip
Viens faire des bull', viens faire des WIP !
Des CLIP ! CRAP ! des BANG ! des VLOP ! et des ZIP !
SHEBAM ! POW ! BLOP ! WIZZ !

J'distribue les swings et les uppercuts,
Ça fait VLAM ! Ça fait SPLATCH ! Et ça fait CHTUCK !
Ou bien BOMP ! Ou HUMPF ! Parfois même PFFFF !
SHEBAM ! POW ! BLOP ! WIZZ !

REFRAIN

Viens avec moi par-dessus les buildings
Ça fait WHIN ! quand on s'envole et puis KLING !
Après quoi je fais TILT ! et ça fait BOING !
SHEBAM ! POW ! BLOP ! WIZZ !

REFRAIN

N'aie pas peur bébé agrippe-toi CHRACK !
Je suis là CRASH ! pour te protéger TCHLACK !
Ferme les yeux CRACK ! embrasse-moi SMACK !
SHEBAM ! POW ! BLOP ! WIZZ !
SHEBAM ! POW ! BLOP ! WIZZZZZ !

Les chansons de la Première Guerre mondiale

• Analyser et confronter des textes • Étudier le contexte et le déroulement de la Première Guerre mondiale à travers des chansons d'époque ou plus contemporaines • Réfléchir au rôle de la chanson pendant la guerre

> PAR ÉMILIE WILLAERT, PROFESSEUR CERTIFIÉE D'HISTOIRE ET DE GÉOGRAPHIE, CHARGÉE DE RECHERCHES À L'ASSOCIATION GEORGES-POMPIDOU

> **REMARQUE** > **Ces activités nécessitent de connaître une chronologie assez précise du déroulement de la Première Guerre mondiale ainsi que la vie politique de cette époque. Il faut également effectuer quelques recherches sur les divers lieux cités afin de les replacer dans le contexte plus précis des affrontements. Enfin, à travers cette étude, on s'attardera plus particulièrement sur les conditions de vie des soldats au front mais aussi sur celles des Français restés à l'arrière.**

1 CHANSONS ANTIMILITARISTES

• Étudier et confronter deux textes issus d'une époque différente pour analyser la façon dont le conflit a été perçu et vécu
***TDC* • DOC P. 42-43 A et B**

Doc A • Effectuer quelques recherches afin de situer géographiquement le plateau de Craonne (à l'est du Chemin des Dames, sur le front de l'Oise) et de savoir quels événements de la Première Guerre mondiale ont pu s'y dérouler. Vaste champ de bataille, il fut le lieu de combats très violents et longs sous le commandement de Nivelle qui voulait prendre à revers l'armée allemande. Les poilus devaient d'abord traverser un marais à découvert puis franchir une pente assez raide sur laquelle ils se sont fait massacrer par les feux ennemis. • Relever les éléments qui définissent les conditions de vie des soldats. Que peut-on en dire ? Rappeler ici que les premières permissions furent mises en place dans l'armée française en juillet 1915. • Quels sentiments sont exprimés quant à la guerre et à son déroulement ? L'espoir est peu présent dans cette chanson qui met plutôt en avant le sentiment d'amertume des soldats sacrifiés tandis qu'à l'arrière certaines personnes vivent de la guerre et sont plus en sécurité. Cette chanson dénonce les injustices, s'en prend au pouvoir et à l'argent. • Qu'est-ce que des mutineries ? Pourquoi en avril-mai 1917 y en a-t-il eu en France ? Pourquoi cette chanson a-t-elle été interdite pendant les mutineries de 1917 (1 million de francs-or pour qui dénoncerait son auteur) ? Las de la guerre, des soldats ont refusé d'obéir. Cette chanson met en évidence les inégales conditions de vie des Français durant la guerre, le sacrifice de certains. Elle est devenue un des grands hymnes du pacifisme.

Doc B • Dire en quoi ce doc est différent du précédent. On possède davantage d'informations sur la provenance de cette chanson postérieure à la guerre, écrite durant la reconstruction et la mise en place d'associations d'anciens combattants. • Après avoir retrouvé la localisation de la Butte rouge, chercher à quels événements la chanson fait allusion. Quelques écrits précisent que cette butte est située près de Bapaume, cadre de violents combats en 1915 ; toutefois, sa vocation viticole peut également faire penser qu'il s'agit de la Champagne. • Quels sentiments cette chanson exprime-t-elle, quel message fait-elle passer ? On retrouve une nouvelle fois ce qui oppose les soldats qui sont au front et les Parisiens, protégés et qui symbolisent le pouvoir qui a décidé de la guerre. • Quel est le rôle d'une telle chanson ? Elle témoigne de la mémoire (dernier couplet) d'une génération meurtrie (paysans et ouvriers) et en colère contre les personnes qui étaient aux affaires. La lassitude des soldats et ce qu'ils ont perdu avec la guerre sont mis en évidence. On peut supposer que cette chanson réaliste participe aussi au désir de garder en mémoire ces terribles années de guerre. Elle a été reprise notamment par Yves Montand et par Renaud.

Conclusion • Qui chantait ces chansons ? Quelle était leur vocation ? On peut dire que ce sont des hymnes populaires dont certains du même genre ont d'ailleurs été repris par des contemporains, des chanteurs engagés pour dénoncer les dures conditions de vie de la classe ouvrière. Ce type de chants peut être rapproché des chansons révolutionnaires et de leur signification : montrer des inégalités et s'opposer au pouvoir.

2 LA VIE DES POILUS

• Analyser trois textes de chansons, relever les thèmes abordés pour décrire les conditions de vie des poilus • Trouver des thématiques communes aux trois textes et construire un tableau rassemblant toutes les informations
***TDC* • DOC P. 43-45 C à E**

Étude comparée • Présenter les docs C, D et E. Il s'agit d'insister sur la date de leur conception (il y a une chanson contemporaine, doc C) mais aussi sur le ton de ces trois textes. Les deux derniers semblent plutôt gais, entraînants, tandis que le premier se veut plus dramatique. • Quel est le point commun de ces trois chansons ? Toutes trois décrivent la vie des soldats au front et durant leurs permissions. Elles sont un témoignage de leurs conditions de vie mais aussi de leur état d'esprit. • Relever les idées principales exprimées par ces trois textes. Le doc E met l'accent sur le lien unissant le soldat à son arme, qui protège sa vie et doit servir la patrie. Les thèmes de la mort, de la vie amoureuse apparaissent également. Le doc D s'attarde plus particulièrement sur les permissions des soldats qui vont dans des cabarets et tentent de retrouver des semblants de vie normale. Ils souffrent de solitude, recherchent les émotions perdues de leur vie amoureuse. Ce texte est une occasion d'aborder le rôle des femmes durant la guerre : elles travaillent pour remplacer les hommes partis au front. Interprétée par Bach, Polin puis plus tard par Line Renaud (1955), cette chanson n'a aucun succès à ses débuts ; elle devient populaire au théâtre des armées et on la considère comme une chanson de tradition. Enfin, le texte très noir de Yannick Martin (doc C) insiste sur l'enfer que vivent les soldats, sur la proximité quotidienne de la mort, sur les moyens techniques de la guerre. • Quels sont les Français qui peuvent connaître et chanter *Quand Madelon* et *Ma p'tit' Mimi* datant de la guerre ? Qu'est-ce que ces chansons peuvent leur apporter dans leur vie quotidienne ? Elles sont populaires, elles servent à rassurer les soldats, à égayer leur vie, à leur donner de l'espoir. Chanter rassemble les soldats, a un rôle fédérateur. • Construire un tableau avec des thèmes communs aux trois textes et y inscrire tous les éléments d'information. On peut relever ceux qui ont trait à l'état d'esprit des soldats (certains sont positifs, traduisant leurs espoirs, d'autres négatifs), ceux qui relèvent plutôt des éléments de leur vie quotidienne tels que leurs armes, leur droit de permission.

SAVOIR +

- www.grande-guerre.org
- http://histgeo.free.fr/pmg.html
- http://crdp.ac-reims.fr/memoire/bac/1GM/menu.htm
- http://drapeaurouge.free.fr/butte_rouge.html
- www.chanson.udenap.org/paroles/ma_mitrailleuse.htm
- www.ac-amiens.fr/etablissements/0600040t/CiteScol/CDIC/1918/noyon.html

3 COMMÉMORATION LOCALE

• Étudier l'histoire d'une ville à partir d'une chanson écrite sur elle • Faire des recherches complémentaires sur l'histoire d'une ville et de sa région
***TDC* • DOC P. 45 F**

Doc F • Faire quelques recherches dans une encyclopédie ou sur internet. • Où se situe Noyon ? Noyon est une petite ville historique de l'Oise, près de Senlis, de Compiègne, au cœur du Valois, en Picardie, entourée de champs de blé (le texte fait allusion à cet élément géographique). C'est la cité de Jean Calvin, de saint Éloi et, durant la Première Guerre mondiale, elle a beaucoup souffert des combats car elle était à proximité de la ligne de front. Plusieurs assauts ont eu lieu pour reprendre la ville aux Allemands à qui elle servait d'espace de repos. • Qui est Bayard ? Ce pourrait être le Chevalier sans peur et sans reproche qui combattit vaillamment près de François Ier. • Essayer de situer la ville de Noyon dans le déroulement des combats de la Première Guerre mondiale, puis relever les éléments qui décrivent son attitude durant la guerre. Que peut-on en dire ? Noter que la ville est personnifiée, qu'elle a participé au salut de la France et que le ton du texte est positif quand il évoque sa reconstruction et le bonheur retrouvé. En effet, ce texte étant écrit plusieurs années après ces temps de souffrance, les douleurs s'effacent et ce doit être plus facile de mettre en avant la renaissance de la ville. • Pourquoi la ville de Béziers semble-t-elle revêtir une telle importance ? Les deux villes ont des liens privilégiés. Béziers a accueilli des réfugiés de Noyon durant la guerre, elle fut en quelque sorte sa marraine de guerre. • Cet hymne fut chanté par les chœurs de l'association du Théâtre des Arènes de Béziers en novembre 2004.

▼ La gamelle du poilu.
Un repas dans une tranchée en Champagne, 1916.

© JACQUES MOREAU/ARCHIVES LAROUSSE/BRIDGEMAN-GIRAUDON

A La chanson de Craonne

• **Paroles anonymes, Adhémar SABLON (musique), 1917**

Quand au bout d'huit jours, le r'pos terminé,
On va r'prendre les tranchées,
Notre vie est si utile
Que sans nous on prend la pile.
Mais c'est bien fini, on en a assez,
Personn' ne veut plus marcher.
Et le cœur bien gros, comm' dans un sanglot,
On dit adieu aux civ'lots.
Même sans tambour,
Même sans trompette,
On s'en va là-haut en baissant la tête.

REFRAIN
Adieu la vie, adieu l'amour,
Adieu toutes les femmes,
C'est bien fini, c'est pour toujours,
De cette guerre infâme.
C'est à Craonne, sur le plateau,
Qu'on doit laisser sa peau.
Car nous sommes tous condamnés,
Nous somm' les sacrifiés.

Huit jours de tranchées, huit jours de souffrances,
Pourtant on a l'espérance
Que ce soir viendra la r'lève
Que nous attendons sans trêve.
Soudain dans la nuit et dans le silence,
On voit quelqu'un qui s'avance :

C'est un officier de chasseurs à pied
Qui vient pour nous remplacer.
Doucement dans l'ombre,
Sous la pluie qui tombe,
Les petits chasseurs vont chercher leur tombe.

REFRAIN

C'est malheureux d'voir, sur les grands boulevards,
Tous ces gros qui font la foire ;
Si pour eux la vie est rose,
Pour nous, c'est pas la mêm' chose.
Au lieu de s'cacher, tous ces embusqués
F'raient mieux d'monter aux tranchées
Pour défendr' leurs biens, car nous n'avons rien
Nous autr', les pauvr' purotins.
Tous les camarades sont enterrés là
Pour défendr' les biens de ces messieurs-là.

REFRAIN FINAL
Ceux qu'ont l'pognon, ceux-là r'viendront,
Car c'est pour eux qu'on crève ;
Mais c'est fini, car les troufions
Vont tous se mettre en grève.
Ce s'ra votr' tour, messieurs les gros,
De monter sur l'plateau ;
Car si vous voulez la guerre,
Payez-la d'votre peau !

Le village de Craonne (Aisne) en ruines, en 1919.

© BRANGER/ROGER-VIOLLET

B La Butte rouge

• **MONTÉHUS (paroles), Georges KRIER (musique), 1923**

Sur c'te butt'là y avait pas d'gigolettes[1],
Pas de marlous[2] ni de beaux muscadins[3].
Ah, c'était loin du Moulin d'la Galette[4],
Et de Panam' qu'est le roi des pat'lins.
C'qu'elle en a bu du beau sang cette terre,
Sang d'ouvrier et sang de paysan,
Car les bandits qui sont cause des guerres
N'en meur' jamais, on n'tue qu'les innocents !

REFRAIN
La Butt' rouge, c'est son nom, l'baptêm' s'fit un matin
Où tous ceux qui montaient roulaient dans le ravin.
Aujourd'hui y a des vignes, il y pouss' du raisin.
Qui boira d'ce vin là, boira l'sang des copains.

Sur c'te butt'là on n'y f'sait pas la noce
Comme à Montmartre où l'champagn' coule à flots.
Mais les pauvr' gars qu'avaient laissé des gosses
l' f'saient entendr' de terribles sanglots.
C'qu'elle en a bu des larmes cette terre,
Larm' d'ouvrier, larmes de paysan,
Car les bandits qui sont cause des guerres
Ne pleur' jamais, car ce sont des tyrans !

REFRAIN
[...] Qui boit de ce vin-là boit les larm' des copains.

Sur c'te butt'là, on y r'fait des vendanges,
On y entend des cris et des chansons ;
Filles et gars doucement y échangent
Des mots d'amour qui donnent le frisson.
Peuv't-ils songer, dans leurs folles étreintes,
Qu'à cet endroit où s'échang' leurs baisers,
J'ai entendu la nuit monter des plaintes
Et j'y ai vu des gars au crân' brisé !

REFRAIN
[...] Mais moi j'y vois des croix portant l'nom des copains.

1. Féminin de gigolo.
2. Marlou : voyou.
3. Muscadin : jeune bourgeois parfumé au musc.
4. Moulin de la Galette : ancien moulin à vent devenu bal populaire à la fin du XIXe siècle.

C Loin de la boue

• **Yannick MARTIN (paroles), Pascale REMTSCHEK (musique), 2003 (http://musique.info.free.fr)**

Ici, c'est l'hiver, ici, c'est l'enfer.
Sous les pluies de plomb, d'acier, de fer,
Décor affligeant de tranchées de cratères.
Sur le sol de France, ici, c'est la guerre.
Ici, je patauge dans la boue et la chair,
Dans ce cloaque d'entrailles et de terre.
Le ciel est si bas qu'il me touche, qu'il m'enterre.
La mort me tend ses bras, me caresse de ses serres.

Mourir, si loin de toi ma mère,
Dans mon dernier soupir je chercherai tes mains.
Mourir, si loin de toi ma mère,
Dans tes bras me blottir loin de la boue.

Ces monstres d'acier, nés d'un siècle prospère,
Jour après jour grondent, vocifèrent.
Leurs salves profanent d'innombrables cimetières.
Leurs desseins macabres préparent nos mises en terre.
Quand je me terre, qu'il n'y a plus rien à faire,
Je délivre aux dieux une énième prière.
Souillé par la chair et le sang de mes frères,
J'ai peur, je t'implore, je te pleure, ma mère.

Mourir, si loin de toi ma mère,
Dans mon dernier soupir je chercherai tes mains.
Mourir, si loin de toi ma mère,
L'enfant redevenir loin de la boue.

Quand le ciel se lève, que l'étau se desserre,
Brumes et brouillards cèdent à la lumière.
Vision irréelle d'un funeste univers,
De corps qui s'amoncellent sur la plaine meurtrière.
Quand les armes se taisent un instant éphémère,
Je rends grâce aux cieux dans un vœu solitaire.
Je remets mon âme à tous les dieux de la terre.
Attendre entre deux larmes la relève salutaire.

Mourir, si loin de toi ma mère,
Dans mon dernier soupir je chercherai tes mains.
Mourir, si loin de toi ma mère,
Dans tes bras me blottir loin de la boue.

L'ordre est donné, la France en sera fière.
Pour ceux qui sont tombés, pour ceux qui me sont chers.
Pour ce mètre carré, ce petit bout de terre.
Regagner la tranchée abandonnée hier.
Alors, je vais mourir aujourd'hui ou demain.
Dans mon dernier soupir, je chercherai ses mains.
Je verrai son sourire, ses bras comme un écrin.
Je viendrai m'y blottir loin de la boue de Verdun.

Mourir, si loin de toi ma mère,
Dans mon dernier soupir je chercherai tes mains.
Mourir, si loin de toi ma mère,
L'enfant redevenir loin de la boue.

D Quand Madelon

• Louis BOUSQUET (paroles), Camille ROBERT (musique), 1914, illustration de Charles CLERICE, 1917

Pour le repos, le plaisir du militaire,
Il est là-bas à deux pas de la forêt
Une maison aux murs tout couverts de lierre,
Aux Tourlourous c'est le nom du cabaret.
La servante est jeune et gentille,
Légère comme un papillon.
Comme son vin son œil pétille,
Nous l'appelons la Madelon,
Nous en rêvons la nuit, nous y pensons le jour,
Ce n'est que Madelon mais pour nous c'est l'amour.

REFRAIN
Quand Madelon vient nous servir à boire,
Sous la tonnelle on frôle son jupon,
Et chacun lui raconte une histoire,
Une histoire à sa façon.
La Madelon pour nous n'est pas sévère,
Quand on lui prend la taille ou le menton
Elle rit, c'est tout l'mal qu'ell' sait faire,
Madelon, Madelon, Madelon !

Nous avons tous au pays une payse
Qui nous attend et que l'on épousera,
Mais elle est loin, bien trop loin pour qu'on lui dise
Ce qu'on fera quand la classe rentrera.

En comptant les jours on soupire
Et quand le temps nous semble long
Tout ce qu'on ne peut pas lui dire
On va le dire à Madelon.
On l'embrass' dans les coins. Ell' dit : « Veux-tu finir… »
On s'figur' que c'est l'autre, ça nous fait bien plaisir.

REFRAIN

Un caporal en képi de fantaisie
S'en fut trouver Madelon un beau matin
Et, fou d'amour, lui dit qu'elle était jolie
Et qu'il venait pour lui demander sa main.
La Madelon, pas bête, en somme,
Lui répondit en souriant :
« Et pourquoi prendrais-je un seul homme
Quand j'aime tout un régiment ?
Tes amis vont venir. Tu n'auras pas ma main.
J'en ai bien trop besoin pour leur verser du vin. »

REFRAIN

© COLL. JONAS/KHARBINE-TAPABOR

E Ma p'tit' Mimi

• **Théodore BOTREL, 1915**

À la guerre
On n'peut guère
Trouver où placer son cœur
Et j'avais du vague à l'âme
De vivre ainsi sans p'tit' femme
Quand l'aut' semaine
J'eus la veine
D'être nommé mitrailleur
Ma mitrailleuse, ô bonheur,
Devint pour moi l'âme sœur.

REFRAIN
Quand ell' chante à sa manière
Taratata, taratata, taratatère
Ah que son refrain m'enchante
C'est comme un z-oiseau qui chante
Je l'appelle la Glorieuse
Ma p'tit' Mimi, ma p'tit' Mimi, ma mitrailleuse
Rosalie m'fait les doux yeux
Mais c'est ell' que j'aim' le mieux.

Plein d'adresse
Je la graisse
Je l'astique et la polis
De sa culasse jolie
À sa p'tit' gueu-gueul' chérie
Puis habile
J'la défie
Et tendrement je lui dis
« Jusqu'au bout, restons unis
Pour le salut du pays. »

REFRAIN

Quand les Boches
Nous approchent
Nous commençons le concert
Après un bon démarrage
Nous précipitons l'fauchage
Comm' des mouches
J'vous les couche
Tous les soldats du Kaiser
Le nez dans nos fils de fer
Ou les quatre fers en l'air.

REFRAIN

Mais tout passe
Et tout lasse
Mêm' la guerre et l'un d'ces jours
Ou bien l'un' de ces années
Elle sera terminée
Alors vite
L'on se quitte
Glorieuse ô mes amours
Nous devrons à notre tour
Nous séparer pour toujours.

REFRAIN FINAL
Après un' salve dernière
Taratata, taratata, taratatère
En te voyant rendormie
Je te dirai « Chère amie
Fais dodo ma Glorieuse
Ma p'tit' Mimi, ma p'tit' Mimi, ma mitrailleuse »
Et des pleurs mouill'ront mes yeux
En te faisant mes adieux.

F Hymne à la ville de Noyon

• **Pierre JALABERT (paroles), Jean NUSSY-VERDIÉ (musique), 1921**

Sœur de Senlis, humble cité martyre
Sous le ciel tendre et fleuri du Valois
Tes jours coulaient dans la paix et le rire
Comme une source à l'ombre de tes bois
Sur tes coteaux au cœur blond de tes plaines
L'été splendide épandait ses moissons
De gerbes d'or tes granges étaient pleines
Ah ! les beaux jours des joyeuses chansons.

REFRAIN
Quatre ans entiers tu fus notre frontière
Comme un symbole on évoquait ton nom
Mais aujourd'hui sois joyeuse, Ô guerrière
Les Allemands ne sont plus à Noyon.

Mais le tocsin jeta ses cris d'alarme
Ressuscitant les exploits d'un Bayard
Tu te dressas dans le fracas des armes
Et de ton corps tu nous fis un rempart
Que t'importait la liberté captive
Tes murs croulants et ton peuple égorgé
Tu t'immolais pour que la France vive
Et soit plus grande aux yeux de l'étranger.

REFRAIN

Ils sont finis les sombres jours d'épreuve
Sèche tes pleurs, héroïque cité
Car la victoire a sur ton front de veuve
Mis le laurier de l'immortalité
Tu renaîtras de ta cendre fumeuse
Tes vieux bonheurs, tu les retrouveras
Puisqu'en ce jour, comme une sœur pieuse
Notre Béziers vient te tendre les bras.

REFRAIN

Les chants de la Révolution

● Étude d'un ensemble documentaire dans le cadre de la préparation aux méthodes des épreuves du baccalauréat ● Les grands événements révolutionnaires associés à des chansons populaires
● Le chant comme moyen d'expression ou de manipulation

> PAR JEAN-CLAUDE DEROSIN, PROFESSEUR D'HISTOIRE-GÉOGRAPHIE

> REMARQUE > On utilisera les heures dédoublées de module (compter trois séances). La période révolutionnaire étant étudiée entre février et avril, il conviendra plutôt de placer ces séances vers la fin de la période (mars, avril).

1 ANALYSE DES DOCUMENTS

● Comprendre les documents, les replacer dans leur contexte
***TDC* ● DOC P. 49-51 A à E**

Doc E ● Il s'agit d'un texte patriotique, sans doute écrit par un groupe de partisans de la Révolution. Il rappelle que la lutte contre les ennemis de la monarchie constitutionnelle n'est pas terminée et espère le triomphe rapide du droit. Les trois ordres assemblés sont les États généraux, devenus Assemblée nationale constituante grâce « au sage abbé » Sieyès. ● Un an après la prise de la Bastille, alors que la monarchie constitutionnelle s'est substituée à l'absolutisme, une fête de la Fédération est organisée à Paris. Dans l'enthousiasme, les gardes nationaux de chaque département (les fédérés) viennent affirmer l'unité du pays et jurer fidélité à la loi, au roi et à la Nation. Ces couplets sont chantés pour la première fois au Palais-Royal, lieu de brassage d'idées.

Doc A ● Rouget de Lisle, officier de l'armée du Rhin en poste à Strasbourg, compose dans la nuit du 25 au 26 avril 1792 cet appel à la défense de la Nation. Les ennemis y sont décrits comme des monstres qui s'attaquent aux plus faibles. Ce chant appelle à l'extermination des tyrans et despotes, et à la victoire (« triomphe et gloire ») au nom de « l'amour sacré de la Patrie » et de la « liberté chérie ». C'est pour elle que combattront les « enfants de la Patrie », « fiers guerriers », « jeunes héros », « guerriers magnanimes », tout en sachant épargner les peuples étrangers « à regret s'armant contre nous ». ● La France est en guerre contre l'Autriche et la Prusse depuis le 20 avril 1792. La confiance des Français dans leur souverain qui a tant désiré ce conflit est de plus en plus limitée. *Le Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, entonné par les fédérés marseillais lorsqu'ils entrent dans Paris le 30 juillet 1792, connaît immédiatement un formidable succès.

Doc C ● Composé par un (ou des) sans-culotte(s) inconnu(s), sans doute issu(s) des faubourgs parisiens, ce chant très manichéen, voire simpliste, vise d'abord la famille royale : Louis XVI et Marie-Antoinette, surnommés Monsieur et Madame Veto. Il glorifie les « bonnes gens du pays », la gendarmerie, les fédérés bretons et marseillais et s'achève sur une revendication d'identité sociale : « Je suis sans-culotte. » Il marque la naissance d'une nouvelle force politique et sociale : le peuple. ● Après la sanglante prise des Tuileries par le peuple en colère, le 10 août 1792, la famille royale, « traîtresse à la Patrie », est emprisonnée. Le 22 septembre suivant, la République est officiellement proclamée.

Doc B ● L'auteur est un partisan du roi, peut-être vendéen ou natif des provinces fédéralistes. Le texte met en valeur les qualités du monarque et avance des arguments pour sa défense : il est présenté comme vertueux, juste et paternel (allusion à l'édit de tolérance de 1787 pour les cultes), honnête et miséricordieux. Nulle part le peuple n'est mis en accusation : le roi regrette seulement son manque de mémoire ou son aveuglement, et sous-entend qu'il est manipulé. D'ailleurs la chanson, « sur l'air de *Pauvre Jacques* », se veut populaire. ● Le 21 janvier 1793, le roi, après des semaines de jugement et sa condamnation à mort, est exécuté place de la Révolution. La Terreur s'amplifie peu à peu : Robespierre, Saint-Just et Couthon deviennent les maîtres du pays. Bientôt la Vendée monarchique et catholique, choquée par cette exécution, se révoltera contre le pouvoir parisien.

Doc D ● Ce chant de Marie-Joseph Chénier (paroles) et Méhul (musique) exalte le courage, l'esprit de sacrifice, le sens du devoir des soldats

de la Nation, garants de la liberté. Chaque couplet est chanté par une composante du peuple. • Joué pour la première fois le 14 juillet 1794, deux semaines avant l'exécution de Robespierre et la fin de la période de la Terreur, il soulève l'enthousiasme des conventionnels. On le distribue aux quatorze armées de la République. Fin août, la Belgique est occupée et le général Jourdan pénètre en Hollande ; ce chant devient le « frère » de la *Marseillaise*.

2 SYNTHÈSE

***TDC* • DOC P. 49-51 A à E**

Questions • 1. De quelles périodes et événements ces chants sont-ils représentatifs ? Justifier sa réponse. • **2.** Qui en sont les auteurs ? Quels courants politiques et sociaux incarnent-ils ? • **3.** Qui est encensé, qui est fustigé ? • **4.** Quel est le but poursuivi par les auteurs ? • Le candidat devra répondre avec précision en une réflexion organisée associant aux informations prélevées dans les documents des connaissances personnelles. Le caractère synthétique de la réponse sera aussi apprécié, en particulier dans la troisième question.

Réponse à la question 1 • Le doc E fait allusion à la fête de la Fédération du 14 juillet 1790, couronnement de la première période révolutionnaire. Ce jour-là, au Champ-de-Mars, les gardes nationaux venus de toute la France, les élus, le roi, la reine prêtent serment à la Nation, à la loi et au roi. La monarchie est devenue constitutionnelle, l'égalité et la liberté des citoyens sont garanties, les privilèges ont été abolis. • Le doc A est avant tout un chant guerrier destiné à motiver les troupes marchant au combat. Depuis avril, la France est en guerre et, défaite après défaite, les troupes françaises, souvent désorganisées, reculent. La Patrie est « en danger » et le bruit court que le roi renseigne l'état-major ennemi sur les positions françaises. Une première fois, le 20 juin, les Parisiens envahissent les Tuileries pour forcer le roi à retirer son veto contre la décision de créer un camp de 20 000 gardes nationaux destiné à protéger Paris. Le roi ne cède pas mais les fédérés, bretons et marseillais surtout, montent alors sur la capitale. Le 10 août, ils participent à la prise des Tuileries. La famille royale est emprisonnée. La République sera bientôt proclamée. • Dans le doc C, les sans-culottes (représentés dans les sections parisiennes) tiennent désormais la capitale. Le danger étranger est prioritaire mais le danger intérieur reste réel. Début septembre ont lieu les massacres des « ennemis de la Révolution » dans les prisons et les couvents. La victoire de Valmy, le 20 septembre 1792, signifiera le début de la reconquête du territoire. • Le doc B date de 1793, sans plus de précision. Le roi emprisonné garde ses partisans. Après son jugement et son exécution le 21 janvier 1793, la Vendée et plusieurs provinces de l'Ouest et du Sud se soulèvent contre la République « parisienne ». C'est le mouvement fédéraliste. • Le doc D évoque la période de la Terreur. Les hébertistes puis les dantonistes ont été exécutés sur l'ordre de Robespierre, maître du pays. Désormais l'armée française, grossie par la levée en masse, se lance à la conquête de l'Europe pour porter les principes révolutionnaires chez les peuples voisins. Fin août, la Belgique est occupée.

Réponse à la question 2 • Les auteurs sont anonymes sauf pour *La Marseillaise* et *Le Chant du départ*, encore reconnus aujourd'hui comme symboles de la République française. Rouget de Lisle est un jeune officier de l'armée du Rhin en poste à Strasbourg. Marie-Joseph Chénier est le frère d'André Chénier, poète exécuté deux jours avant la chute de Robespierre. Tous deux sont des patriotes qui veulent exalter l'esprit de combat des Français. *Le Chant du départ* reçoit immédiatement l'aval du gouvernement. • L'auteur du doc E est un partisan de la monarchie constitutionnelle et glorifie le nouveau régime. Le (ou les) auteur(s) du doc C est un sans-culotte (ou un sympathisant), partisan de l'écrasement de la monarchie et des tyrans. Enfin, l'auteur du doc B fait du roi défunt un martyr. Il est donc monarchiste, peut-être même membre de la noblesse.

Réponse à la question 3 • Tous les documents, sauf le doc B qui présente le roi guillotiné comme tolérant, vertueux et miséricordieux envers un peuple ingrat et trompé, visent les mêmes cibles : les « traîtres à la Nation » (doc E). Ce sont les nobles, aristocrates, royalistes qui regrettent leurs titres et privilèges, la reine, le roi et les Suisses qui les ont protégés, l'ennemi féroce qui égorge, les tyrans conjurés contre la Patrie. Au contraire, l'abbé Sieyès, les patriotes, les sans-culottes, les fédérés bretons et marseillais, les canonniers, les citoyens en armes, jeunes ou vieux, les républicains sont décrits comme des héros.

Réponse à la question 4 • Il convient d'isoler le doc B qui loue les qualités de Louis XVI. Il fait du roi un martyr et vise à rassembler autour de sa mémoire tous ceux qui rejettent le nouvel ordre dont l'arbitraire terroriste s'oppose à la justice, la vertu, la clémence, la sécurité qu'avait assurées tout au long de son règne le roi défunt. • Le doc E est écrit dans l'enthousiasme de la fête de la Fédération de 1790, pour encenser les qualités de la monarchie constitutionnelle. • Les docs A, C et D s'attaquent sans détour aux ennemis de la Nation. Les auteurs cherchent à mobiliser les peuples contre les « aristocrates », les royalistes, les fédéralistes. L'ennemi est d'abord intérieur et tout citoyen doit agir à son niveau pour le traquer

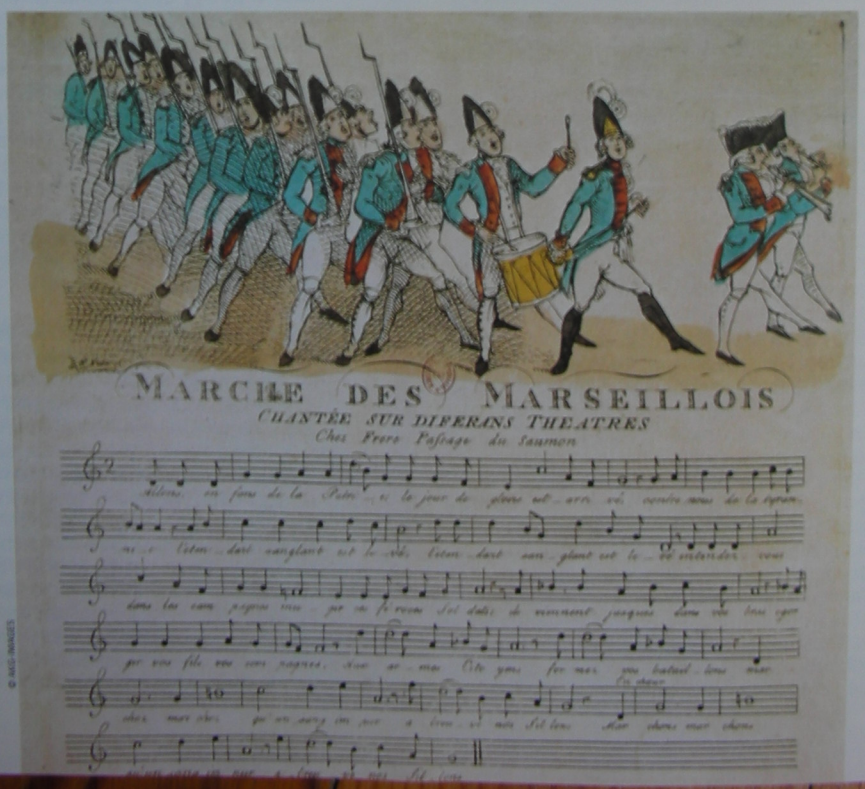
(doc C). Contre les tyrans conjurés, la Patrie manque de soldats. Le souffle épique de *La Marseillaise* (doc A) ou du *Chant du départ* (doc D) doivent aider à éveiller les vocations, surtout quand les « féroces soldats [...] viennent [...] égorger vos fils, vos compagnes ».

3 RÉDACTION

TDC • DOC P. 49-51 A à E

Quelques conseils • Pour répondre au sujet « Les années 1789 à 1794 furent les années de la Révolution française. Parallèlement aux événements marquants apparurent des chants évocateurs. En quoi ces chants sont-ils représentatifs de leur époque et quels buts leurs auteurs poursuivaient-ils ? », utiliser et organiser les informations contenues dans les cinq documents et les connaissances personnelles. • L'écueil est de négliger les documents ou à l'inverse de ne faire que de la paraphrase sans rien expliquer ou justifier. Autre risque : l'étalage de connaissances sans rapport avec la question posée. • La difficulté est de ne pas perdre de vue le sujet (les chants), de trouver une problématique (rapports entre événements et chants) et de ne pas reprendre tous les événements de la période. Donc de faire une dissertation !

Proposition rédigée • L'année 1789 a été décisive : fin de l'absolutisme et des privilèges, droits de l'homme et du citoyen, et le roi désormais constitutionnel est ramené à Paris au cœur de son peuple. Un an après la prise de la Bastille, la fête de la Fédération célèbre la réconciliation des citoyens autour de la loi, de la Nation et du roi. Mais de nouveau les événements se précipitent. Le roi, après sa tentative de fuite à l'étranger, en juin 1791, et sa déclaration de guerre à l'Autriche, devient pour beaucoup un traître. Les discours, et les chants, se radicalisent. Ainsi *La Carmagnole* d'inspiration populaire se félicite-t-elle de l'emprisonnement de la famille royale, après le 10 août 1792, et *La Marseillaise* est un chant qui exalte la fibre patriotique et fustige les traîtres de l'intérieur et les tyrans de l'extérieur. Mais le roi emprisonné garde ses partisans. Après son exécution, le 21 janvier 1793, il est même considéré, dans certains chants, comme un martyr injustement condamné et exécuté. Les provinces catholiques et monarchistes se soulèvent alors. La Terreur instaurée par les républicains au pouvoir vient à bout des ennemis de l'intérieur et repousse les troupes ennemies coalisées. *Le Chant du départ*, imposé en juillet 1794 par les autorités militaires aux troupes de la République, justifie les glorieux combats des citoyens-soldats chargés d'apporter aux peuples opprimés la liberté et l'égalité. Ces chants sont donc, chacun, le reflet d'une période et d'une opinion. Leurs auteurs visent à exalter ou éveiller les ardeurs des sympathisants de la cause qu'ils défendent, qu'elle soit révolutionnaire ou conservatrice.



A La Marseillaise, 1792

• **Claude Joseph ROUGET DE LISLE (paroles et musique)**

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé ;
Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé. *(bis)*
Entendez-vous dans les campagnes
Mugir ces féroces soldats ?
Ils viennent jusque dans vos bras
Égorger vos fils, vos compagnes !

REFRAIN
Aux armes, citoyens ! formez vos bataillons.
Marchons, marchons,
Qu'un sang impur abreuve nos sillons.

Que veut cette horde d'esclaves,
De traîtres, de rois conjurés ?
Pour qui ces ignobles entraves,
Ces fers dès longtemps préparés ? *(bis)*
Français, pour nous, ah ! quel outrage !
Quels transports il doit exciter !
C'est nous qu'on ose méditer
De rendre à l'antique esclavage ! REFRAIN

Quoi ! des cohortes étrangères
Feraient la loi dans nos foyers ?
Quoi ! ces phalanges mercenaires
Terrasseraient nos fiers guerriers ? *(bis)*
Grand Dieu ! par des mains enchaînées
Nos fronts sous le joug se ploieraient !
De vils despotes deviendraient
Les maîtres de nos destinées ! REFRAIN

Tremblez, tyrans, et vous, perfides,
L'opprobre de tous les partis !
Tremblez, vos projets parricides
Vont enfin recevoir leur prix ! *(bis)*
Tout est soldat pour vous combattre ;
S'ils tombent, nos jeunes héros,
La terre en produit de nouveaux
Contre vous tout prêts à se battre ! REFRAIN

Français, en guerriers magnanimes
Portez ou retenez vos coups ;
Épargnez ces tristes victimes,
À regret s'armant contre nous. *(bis)*
Mais ce despote sanguinaire,
Mais les complices de Bouillé,
Tous ces tigres qui, sans pitié,
Déchirent le sein de leur mère ! REFRAIN

Amour sacré de la patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs.
Liberté, liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs ! *(bis)*
Sous nos drapeaux que la victoire
Accoure à tes mâles accents ;
Que tes ennemis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire ! REFRAIN

B Complainte de Louis XVI aux Français, 1793

• **Anonyme (paroles), marquise de TRAVANET (musique)**

Ô mon peuple ! que vous ai-je donc fait ?
J'aimais la vertu, la justice.
Votre bonheur fut mon unique objet
Et vous me traînez au supplice ! *(bis)*

Français, Français, n'est-ce pas parmi vous
Que Louis reçut la naissance ?
Le même ciel nous a vu naître tous :
J'étais enfant dans votre enfance. *(bis)*

Ô mon peuple ! ai-je donc mérité
Tant de tourments et tant de peines ?
Quand je vous ai donné la liberté
Pourquoi me chargez-vous de chaînes ? *(bis)*

Tout jeune encor, tous les Français en moi
Voyaient leur appui tutélaire ;
Je n'étais pas encore votre roi
Et déjà j'étais votre père. *(bis)*

Quand je montai sur ce trône éclatant
Que me destina ma naissance,
Mon premier pas dans ce poste brillant
Fut un édit de bienfaisance. *(bis)*

Le bon Henri, longtemps cher à vos cœurs,
Eut cependant quelques faiblesses :
Mais Louis Seize, ami des bonnes mœurs,
N'eut ni favoris, ni maîtresses. *(bis)*

Nommez-les donc, nommez-moi les sujets
Dont ma main signa la sentence !
Un seul jour vit périr plus de Français
Que les vingt ans de ma puissance. *(bis)*

Si ma mort peut faire votre bonheur,
Prenez mes jours, je vous les donne ;
Votre bon roi, déplorant votre erreur,
Meurt innocent et vous pardonne. *(bis)*

Ô mon peuple ! recevez mes adieux,
Soyez heureux, je meurs sans peine ;
Puisse mon sang, en coulant sous vos yeux,
Dans vos cœurs éteindre la haine. *(bis)*

C La Carmagnole, 1792

Madam' Véto avait promis *(bis)*
De faire égorger tout Paris ; *(bis)*
Mais le coup a manqué
Grâce à nos canonniers !

REFRAIN
Dansons la carmagnole,
Vive le son, vive le son !
Dansons la carmagnole,
Vive le son du canon !

Monsieur Véto avait promis *(bis)*
D'être fidèle à son pays ; *(bis)*
Mais il y a manqué,
Ne faisons plus quartier. REFRAIN

Antoinette avait résolu *(bis)*
De nous fair' tomber sur le cul ; *(bis)*
Mais son coup a manqué,
Elle a le nez cassé. REFRAIN

Son mari se croyant vainqueur *(bis)*
Connaissait peu notre valeur, *(bis)*
Va, Louis, gros paour [1],
Du temple dans la tour. REFRAIN

Les Suisses avaient tous promis *(bis)*
Qu'ils feraient feu sur nos amis ; *(bis)*
Mais comme ils ont sauté,
Comme ils ont tous dansé. REFRAIN

Quand Antoinette vit la tour, *(bis)*
Elle voulut faire demi-tour, *(bis)*
Elle avait mal au cœur
De se voir sans honneur. REFRAIN

Lorsque Louis vit fossoyer, *(bis)*
À ceux qu'il voyait travailler *(bis)*
Il disait que pour peu
Il était dans ce lieu. REFRAIN

Le patriote a pour amis *(bis)*
Toutes les bonn' gens du pays ; *(bis)*
Mais ils se soutiendront
Tous au son du canon. REFRAIN

L'aristocrate a pour amis *(bis)*
Tous les royalist' à Paris, *(bis)*
Ils vous les soutiendront
Tout comme de vrais poltrons. REFRAIN

La gendarm'rie avait promis *(bis)*
Qu'elle soutiendrait la Patrie ; *(bis)*
Mais ils n'ont pas manqué
Au son du canonnier. REFRAIN

Amis, restons toujours unis, *(bis)*
Ne craignons pas nos ennemis, *(bis)*
S'ils vienn'nt nous attaquer,
Nous les ferons sauter. REFRAIN

Oui, je suis sans-culotte, moi, *(bis)*
En dépit des amis du roi, *(bis)*
Vivent les Marseillais,
Les Bretons et nos lois. REFRAIN

Oui, nous nous souviendrons toujours *(bis)*
Des sans-culottes des faubourgs ; *(bis)*
À leur santé, buvons,
Vivent ces francs lurons. REFRAIN

1. Paour : lourdaud.

L'arbre de mai. **Le peuple danse autour de l'arbre de la Liberté coiffé du bonnet phrygien.**
Eau-forte, 1793.

© AKG-IMAGES

D Le Chant du départ, juillet 1794

• **Marie-Joseph CHÉNIER (paroles), Étienne-Nicolas MÉHUL (musique)**

UN DÉPUTÉ DU PEUPLE
La victoire en chantant
Nous ouvre la barrière,
La liberté guide nos pas.
Et du nord au midi
La trompette guerrière
A sonné l'heure des combats.
Tremblez, ennemis de la France !
Rois ivres de sang et d'orgueil !
Le peuple souverain s'avance :
Tyrans, descendez au cercueil !

REFRAIN (CHŒUR DES GUERRIERS)
La République nous appelle
Sachons vaincre ou sachons périr ;
Un Français doit vivre pour elle
Pour elle, un Français doit mourir.
Un Français doit vivre pour elle
Pour elle, un Français doit mourir.

UNE MÈRE DE FAMILLE
De nos yeux maternels
Ne craignez pas les larmes :
Loin de nous les lâches douleurs !
Nous devons triompher
Quand vous prenez les armes,
C'est aux rois à verser des pleurs.
Nous vous avons donné la vie ;
Guerriers, elle n'est plus à vous ;
Tous vos jours sont à la Patrie :
Elle est votre mère avant nous.

REFRAIN (CHŒUR DES MÈRES DE FAMILLE)

DEUX VIEILLARDS
Que le fer paternel
Arme la main des braves.
Songez à nous au Champ-de-Mars ;
Consacrez dans le sang
Des rois et des esclaves
Le fer béni par vos vieillards.
Et, rapportant sous la chaumière
Des blessures et des vertus,
Venez fermer notre paupière
Quand les tyrans ne seront plus.

REFRAIN (CHŒUR DES VIEILLARDS)

UN ENFANT
De Barra, de Viala[1]
Le sort nous fait envie ;
Ils sont morts, mais ils ont vaincu.
Le lâche accablé d'ans
N'a point connu la vie :
Qui meurt pour le peuple a vécu.
Vous êtes vaillants, nous le sommes :
Guidez-nous contre les tyrans ;
Les républicains sont des hommes,
Les esclaves sont des enfants.

REFRAIN (CHŒUR DES ENFANTS)

UNE ÉPOUSE
Partez, vaillants époux ;
Les combats sont vos fêtes
Partez, modèles des guerriers,
Nous cueillerons des fleurs
Pour en ceindre vos têtes.
Nos mains tresseront vos lauriers ;
Et, si le temple de Mémoire
S'ouvrait à vos mânes vainqueurs,
Nos voix chanteront votre gloire,
Nos flancs porteront vos vengeurs.

[…]

1. Barra et Viala sont deux enfants morts en héros.

E Couplets sur la Fédération, 14 juillet 1790

Les traîtres à la Nation
Craignent la Fédération :
C'est ce qui les désole. *(bis)*
Mais aussi, depuis plus d'un an,
La liberté poursuit son plan :
C'est ce qui nous console. *(bis)*

L'instant arrive où pour jamais
Vont s'éclipser tous leurs projets :
C'est ce qui les désole. *(bis)*
Mais l'homme enfin, va, cette fois,
Rétablir l'homme dans ses droits :
C'est ce qui nous console. *(bis)*

Il arrive souvent qu'au bois
On va deux pour revenir trois,
Dit la chanson frivole. *(bis)*
Trois ordres s'étaient assemblés,
Un sage abbé les a mêlés :
C'est ce qui nous console. *(bis)*

Quelques-uns regrettent leurs rangs,
Leurs croix, leurs titres, leurs rubans :
C'est ce qui les désole. *(bis)*
Ne brillons plus, il en est temps,
Que par les mœurs et les talents :
C'est ce qui nous console. *(bis)*

1 OUVRAGES GÉNÉRAUX

- **AUTHELAIN Gérard.** *La Chanson dans tous ses états.* Fondettes (37) : Van de Velde, 1988. (Coll. Musique et société).
- **BERSTEIN Serge, TÉTART Philippe.** *100 ans d'histoire de France en chansons.* Paris : éditions du Chêne, 2000. 140 p.
- **BÉTHUNE Christian.** *Le Rap : une esthétique hors la loi.* Paris : Autrement, 2003. 245 p. (Coll. Mutations).
- **BIGOT Pascale.** *Questions pour la chanson.* Paris : Irma, 1996. 212 p.
- **BONNIEUX Bertrand, CORDEREIX Pascal, GIULIANI Élizabeth.** *Souvenirs, souvenirs : cent ans de chanson française.* Paris : Gallimard, 2004. 160 p. (Coll. Découvertes Gallimard).
- **BOULANGER Gérard, GRAVIER Anne.** *Le Dico de la musique.* Paris : De la Martinière, 2005. 128 p. (Coll. Dico de).
- **BRÉCY Robert.** *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au Front populaire.* Paris : Éditions ouvrières, 1990.
- **BRUNSCHWIG Chantal, KLEIN Jean-Claude, CALVET Louis-Jean.** *Cent ans de chansons françaises, 1880-1980.* Paris : Seuil, 1996. 443 p. (Coll Points).
- **CALVET Louis-Jean.** *Chanson et société.* Paris : Payot, 1981. 153 p. (Coll. Langages et sociétés).
- **CANETTI Jacques.** *On cherche jeune homme aimant la musique.* Paris : Calmann-Lévy, 1978. 276 p. (Coll. Lignes de vie).
- **CHIMELLO Sylvain.** *La Résistance en chantant : 1939-1945.* Paris : Autrement, 2004. 319 p.
- **CRISTIANI François-René, LELOIR Jean-Pierre.** *Brassens, Brel, Ferré : trois hommes dans un salon.* Paris : Fayard-Chorus, 2003. 82 p.
- **DEJACQUES Claude.** *Piégée, la chanson ?* Paris : éditions Entente, 1994. 341 p. (Coll. Chroniques).
- **DELRIEU Anne-Marie, DAVID Martine.** *Refrains d'enfance : histoire de 60 chansons populaires.* Paris : Herscher, 2002. 191 p.
- **DILLAZ Serge.** *Vivre et chanter en France* (tome 1 : 1945-1980). Paris : Fayard-Chorus, 2005. 470 p.
- **DUNETON Claude.** *Histoire de la chanson française* (2 vol.). Paris : Seuil, 1998.
- **GRIMBERT Philippe.** *Chantons sous la psy.* Paris : Hachette littératures, 2002. 172 p.
- **HIDALGO Fred.** *Putain de chanson.* Nantes : éditions du Petit Véhicule, 1991. 550 p.
- **HIDALGO Fred.** *Cabrel, Goldman, Simon, Souchon : les chansonniers de la table ronde.* Paris : Fayard-Chorus, 2004. 140 p.
- **MOULIN Jean-Pierre.** *Une histoire de la chanson française : des troubadours au rap.* Yens-sur-Morges : éditions Cabédita, 2004. 161 p. (Coll. Archives vivantes).
- **PÉNET Martin.** *Mémoire de la chanson* (2 vol.). Paris : Presses de la Cité, 2004.
- **PÉRIER Jean-Marie.** *Mes années 60.* Paris : Filipacchi, 2002. 477 p.
- **PERRIN Ludovic.** *Une nouvelle chanson française : Vincent, Carla, M et les autres.* Paris : Hors collection, 2005. 160 p. Avec un CD d'accompagnement.
- **PORTIS Larry, PASSEVANT Christiane.** *La Canaille ! Histoire sociale de la chanson française.* Paris : CNT-Région parisienne, 2004. 224 p.
- **ROBINE Marc.** *Il était une fois la chanson française, des origines à nos jours.* Paris : Fayard-Chorus, 2004. 270 p.
- **SAKA Pierre, SAKA Jean-Pierre, BEZBAKH Pierre, CHANCEL Jules.** *L'Histoire de France en chansons.* Paris : Larousse, 2004. 286 p.
- **SEFF Richard.** *La Décadanse.* Paris : Flammarion, 2004. 314 p.
- **SPYROPOULOU LECLANCHE Maria.** *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud.* Limoges : Presses universitaires, 1998. 392 p. (Coll. Hors collection).
- **VIAN Boris.** *En avant la zizique. Variétés. Derrière la zizique* (in Œuvres, t. 12). Paris : Fayard, 2001. 575 p.
- **VIGNOL Baptiste.** *Cette chanson que la télé assassine.* Paris : Christian Pirot, 2001. 192 p.

2 REVUES

- *Chorus-Les Cahiers de la chanson* n° 50, hiver 2004-2005.
- « La chanson française ». *Revue de la Bibliothèque nationale de France,* n° 16, 2004.

3 SITES INTERNET

- **www.chorus-chanson.fr**
- **www.lehall.com**
- **www.centredelachanson.com**
- **www.cite-musique.fr**
- **www.cemea.asso.fr**
- **www.bnf.fr**
  Rubrique « département audiovisuel » : bibliographie de monographies.
- **www.infoconcert.fr**
- **www.festivalissimo.com**
- **www.printemps-bourges.com**
- **www.francofolies.fr**
- **www.viellescharrues.asso.fr**

4 AU CATALOGUE DU SCÉRÉN

www.sceren.fr

- *La Chorale à l'école.* CRDP d'Auvergne, 2004. 2 CD d'accompagnement. Réf. 630B4061.
- *Éducation musicale, chansons du nouveau monde.* CRDP d'Aix-Marseille/Delagrave, 2000. Réf. 130M7133.
- *50 activités d'éducation musicale à l'école élémentaire.* CRDP de Midi-Pyrénées, 2004. 2 CD d'accompagnement. Réf. 31081A31.
- « Des outils pour la musique ». *Les Dossiers de l'ingénierie éducative,* n° 43. CNDP, 2003. Réf. 755A0317.

Vidéo/DVD

- *Univers musicaux.* Paris : CNDP/ La Cinquième, 2002. 4 vidéocassettes. (Coll. Galilée). Réf. 002K1250.
- *De bouche à oreilles.* Paris : CNDP, 2004. Réf. 755B0609.
- *Chanter en classe et en chœur.* CNDP/CRDP de Nice et de Versailles, 2002. Réf. 060DVD01.

TDC

- « L'eau, source d'inspiration musicale », n° 756, 15 mai 1998.
- « Les animaux dans la musique », n° 775, 1er mai 1999.
- « Chants du monde », n° 820, 15 septembre 2001 (à consulter au CDI).
- « Les musiques de la ville », n° 875, 1er mai 2004.

INFO

Les Enfants de la zique

Une opération de valorisation du répertoire de la chanson francophone auprès des jeunes, réalisée par les ministères de la Culture et de l'Éducation nationale, le Scérén-CNDP et la Sacem. L'édition annuelle du livret-CD rassemble une dizaine de chansons. Cet outil pédagogique permet de réaliser en classe de véritables actions pédagogiques autour du texte et de la musique. La 11e édition sur le thème « Rencontres, on s'est connus, on s'est reconnus », réalisée par les Francofolies, est l'occasion d'une « rencontre » entre Michèle Bernard, Brigitte Fontaine, Andrex, Michel Fugain, Les Wampas, Jeanne Moreau, Cali, Claude Nougaro, MIG, Fawzy Al-Aiedy, Jean Blanchard et Mathieu Boogaerts.

– Formation : Le Chantier des profs, à La Rochelle.
– Un spectacle jeune public, « On s'connaît, non ? », par Emily Loizeau et Abel K 1, réalisé avec le Chantier des Francos et les Jeunesses musicales de France. Tournée 2004-2005, pour deux années scolaires, pilotée par les délégations régionales des JMF.
Plus d'informations sur le site :
www.lesjmf.org
Pour recevoir gratuitement le livret-CD (pour les professeurs des écoles, contacter le conseiller pédagogique en éducation musicale) : tél. 05 46 28 28 28,
enfantsdelazique@francofolies.fr,
formulaire sur www.francofolies.fr/es.html